

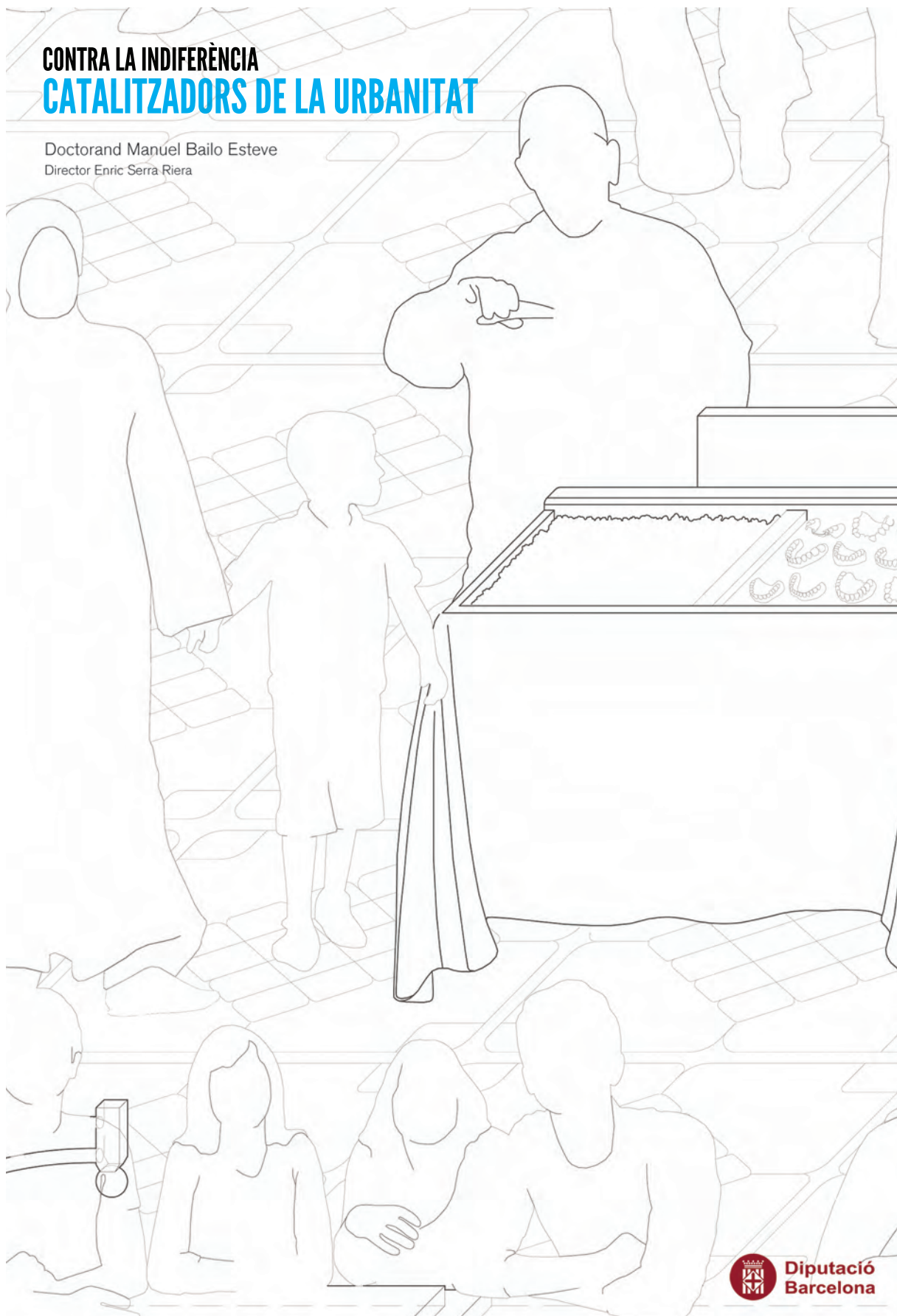
ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

CONTRA LA INDIFERÈNCIA CATALITZADORS DE LA URBANITAT

Doctorand Manuel Bailo Esteve
Director Enric Serra Riera



Diputació
Barcelona

Let
n^t
e
L

J
o c

I n t e n s i t a t A b s t r a c c i ó

A mor

nt
nem
Naxi

Agraïments

Haver pogut arribar a acabar aquesta tesi es sens dubte gracies a l'intens i pacient seguiment de l'Enric Serra. Els seus intel·ligents, oportuns, precisos i a vegades també diferents punts de vista han sigut cabdals per poder-la concretar, desenvolupar i finalitzar.

Hi han hagut moltes persones que m'han acompanyant i recolzat durant tots aquest anys però entre totes elles voldria agrair a la Mavi Hlta, l'Anna Mañosa i l'Urska Torkar que hem van ajudar a fer els primers dibuixos de la tesi, a la Rosa Rull i la Cristina Lladó pel seu suport, a la Paula Poveda i al Javier Jimenez Iniesta i a la Kathryn Dean pels seus comentaris i indicacions finals, al Joan Mateu per les seves concises correccions imprescindibles, a L'Èlia Canadell i el Carlos Sanchez per la traducció a l'anglès i a l'Eli Cayuela per tenir la paciència de passar a net tots els texts.

També els comentaris i idees sempre brillants d'en Jordi Sardà han estat claus per orientar en moments decisius i animar a continuar la feina iniciada. Però també la capacitat d'ordenar el material enredat, els suggeriments fàcils i clars i la demostració d'interès sincer del Pep Parcerisa han sigut fonamentals per arribar fins al final.

Però sobretot hi ha dos persones que han realitzat una de les parts mes importants d'aquest treball de recerca. Em refereixo el Lluís Alexandre Casanovas i el Daniel López Doriga que m'han ajudat a dibuixar el catalitzadors de la urbanitat. Especialment aquesta tesi no hauria sigut mai com és sinó hagués sigut pel Lluís Alexandre. La seva paciència, destresa, il·lusió i obsessió generosa han estat fonamentals per arribar descobrir i saber com dibuixar quelcom que fins llavors no ens havíem imaginat que existia. Gràcies Lluís!

I també com no! a la meua mare, la Isabel Esteve, que m'ajuda't a guanyar hores al dia i a fer que la feina múltiple esdevingui sempre un plaer.

INDEX

.0	INTRODUCCIÓ	13
.1	MOTIUS	37
.1.1	Perquè aquesta tesi? Entre dos moments	37
.1.2	Procés de treball. Del Urbanisme transitori al Laboratori de la Indiferència	45
.1.3	Que es proposa? Catalitzadors de la Urbanitat.	57
.2	REFERENTS ANTERIORS	73
.2.1	Espai públic Intens o espai públic Tipificat	73
.2.1.1	Werner Hegemann. La Tipificació de l'espai públic	75
.2.1.2	Camillo Sitte. La construcció de l'espai públic segons Principis Artístics	81
.2.1.3	Edmund N. Bacon. L'espai públic del Segon Home	105
.2.1.4	Philadelphia_Roma_Troia	119
.2.1.5	i que ens en enduem de tot això?. Una Metodologia	143
.2.2	Barcelona Playgrounds	153
.2.2.1	Model Bohigas	153
.2.2.2	Barcelona Playgrounds	165
.2.2.3	Catàleg i abstracció	207
.2.2.4	Espai públic Transitori	217
.3	CONTRA LA INDIFERÈNCIA	235



.0 INTRODUCCIÓ

Què fan els aficionats blaugrana concentrats en aquest lloc? ¿Com és que cada vegada que el Barça aconsegueix un èxit esportiu els culés celebren la victòria a la font de Canaletes? Potser l'aigua de la font té poders especials que atrau tots aquests simpatitzants? ¿Per què se celebra en una cantonada i no al centre de la plaça de Catalunya? Per què en aquesta cruïlla de la plaça i no en una altra? ¿Què fa que aquest estrany indret esdevingui un lloc tan vibrant? Quin és el detonant d'aquest espai públic?

Recerca i experiència

“Contra la indiferència. Catalitzadors de la urbanitat.” és un treball sobre l'espai públic desenvolupat des de la recerca i l'experiència, una exploració que ha volgut descobrir com s'han construït els espais urbans de relació d'ara i de sempre, una tesi impulsada pel neguit d'entendre què és allò que fa que un espai públic esdevingui un lloc de relació per a les persones.

L'experiència personal d'haver viscut la transformació de Barcelona gràcies a l'efecte de renovació inocular de l'espai públic em va abocar a reconèixer la importància de l'espai buit a la ciutat. Aquest és un treball que intenta infiltrar-se en la dimensió lúdica de la ciutats per mirar de desxifrar-ne les seves lleis ocultes, una recerca oberta motivada per la comprovació personal de la renovació de la meua ciutat que no vol limitar-se només a estudiar Barcelona, sinó que pretén entendre quin és l'origen de l'espai públic de les ciutats.

Intensitat transitòria

“Contra la indiferència. Catalitzadors de la urbanitat.” és un atlas de situacions públiques urbanes; una investigació que, en un moment en què les ciutats i el paisatge son engolits per l'urbanisme genèric i indiferent, voldria revelar el valor de la intensitat com a refent per construir llocs d'identitat; un estudi no exclouent que rastreja els límits incerts de la intensitat urbana, que entén que en moltes ocasions la intensitat es manifesta també de manera transitòria.

“El més profund és la pell” va escriure Paul Valéry.

“Tot succeeix en la superfície, allà es on es troben els esdeveniments de la vida i els pensaments dels individus”.¹

“El carrer, aquell àmbit on s'acaba veient complerta la naturalesa d'allò urbà, feta d'escurnes de brillantor, de punts de focalització efímera”.²

¹ J.G. Moreno, “Nietzsche y Deleuze: encuentros”, a J. Montoya, ed, Nietzsche, 150 años, Universidad del Valle, Cali 1995, p. 307.

² M. Delgado, El animal público, ed. Anagrama, Colección Argumentos 1999, p 183.

Aquesta tesi no planteja una discussió estèril entre una actitud formal o informal, una dilema entre opcions arquitectòniques oposades, sinó que el que pretén és descobrir la capacitat de transformació del que l'antropòleg Manuel Delgado anomena, en el seu llibre *El animal público*, "l'estètica del succés".

*"No en va la diferenciació, aquí central, entre la ciutat i allò urbà és anàloga a la que, recuperant conceptes de l'arquitectura clàssica, estableix Giulio Carlo Argan entre estructura i decoració. La primera remet la ciutat en termes de temps llarg: grans configuracions amb una durada calculable en dècades o en segles; la segona, a una ciutat que canvia d'hora en hora, de minut en minut, feta d'imatges, de sensacions, d'impulsos mentals, una ciutat que si la contempléssim, ens situaria en el llindar mateix de l'estètica del succés. Així, l'antropologia urbana hauria de presentar-se més com l'antropologia que defineix la urbanitat com a forma de vida: de dissolucions i simultaneïtats, de negociacions minimalistes i fredes, de vincles dèbils i precaris connectats entre si fins l'infinit, però en els quals els curtcircuits no deixen de ser presents. Aquesta antropologia urbana s'assimilaria en gran mesura a l'antropologia dels espai públics"*³

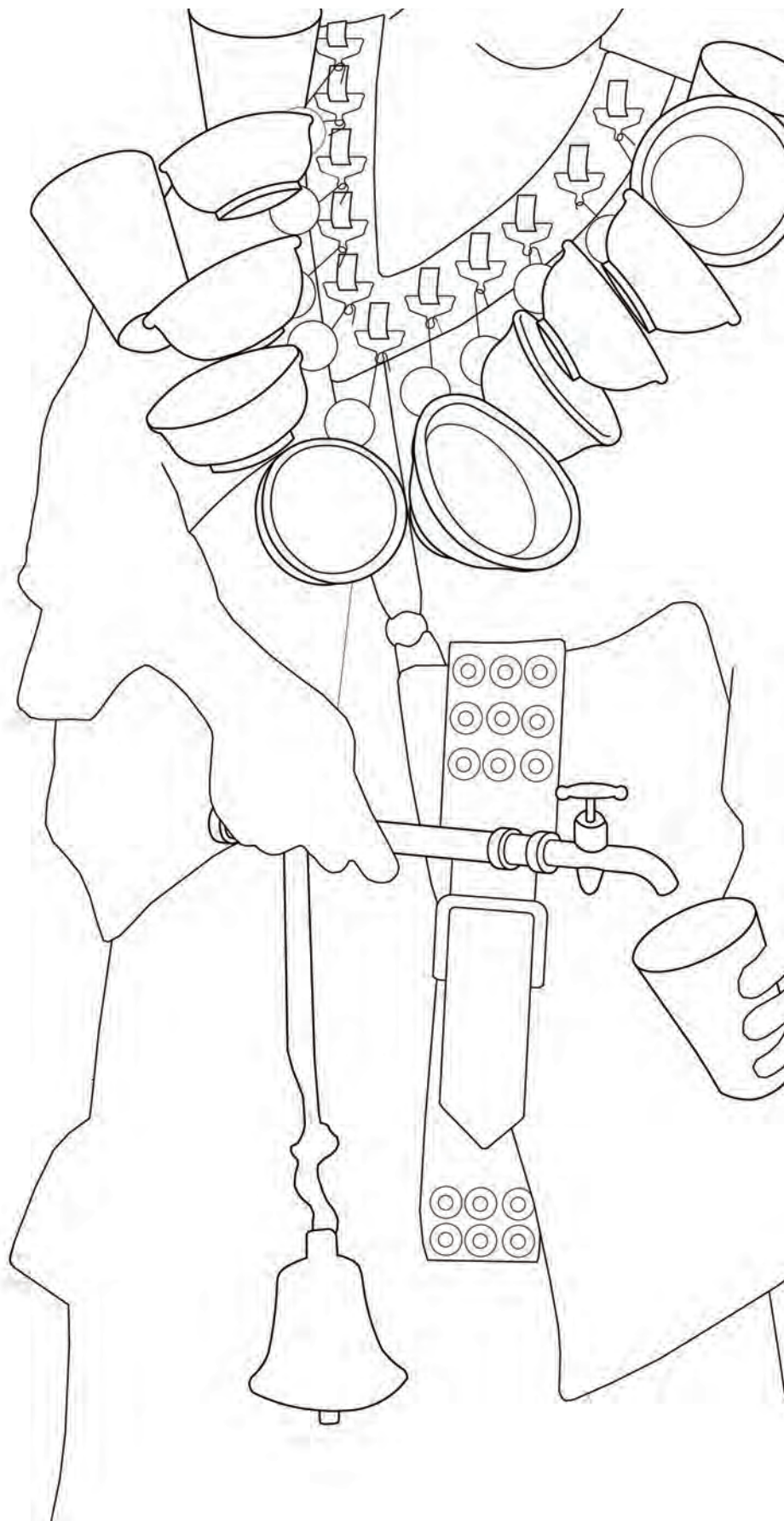
En aquesta tesi hem intentat indagar què és el que catalitza allò urbà, l'estètica del succés. Hem realitzat un estudi meticulós i hiperrealista que vol reconèixer i atorgar a allò que és capaç d'activar l'espai públic el seu valor real de transformació.

Escala menor

Hem procurat apropar el urbanisme a l'escala menor, focalitzar la nostra atenció en situacions aparentment intranscendents, descobrir la força de catalitzar l'espai públic de les accions lleugeres, tant projectades com espontànies i ordinàries.

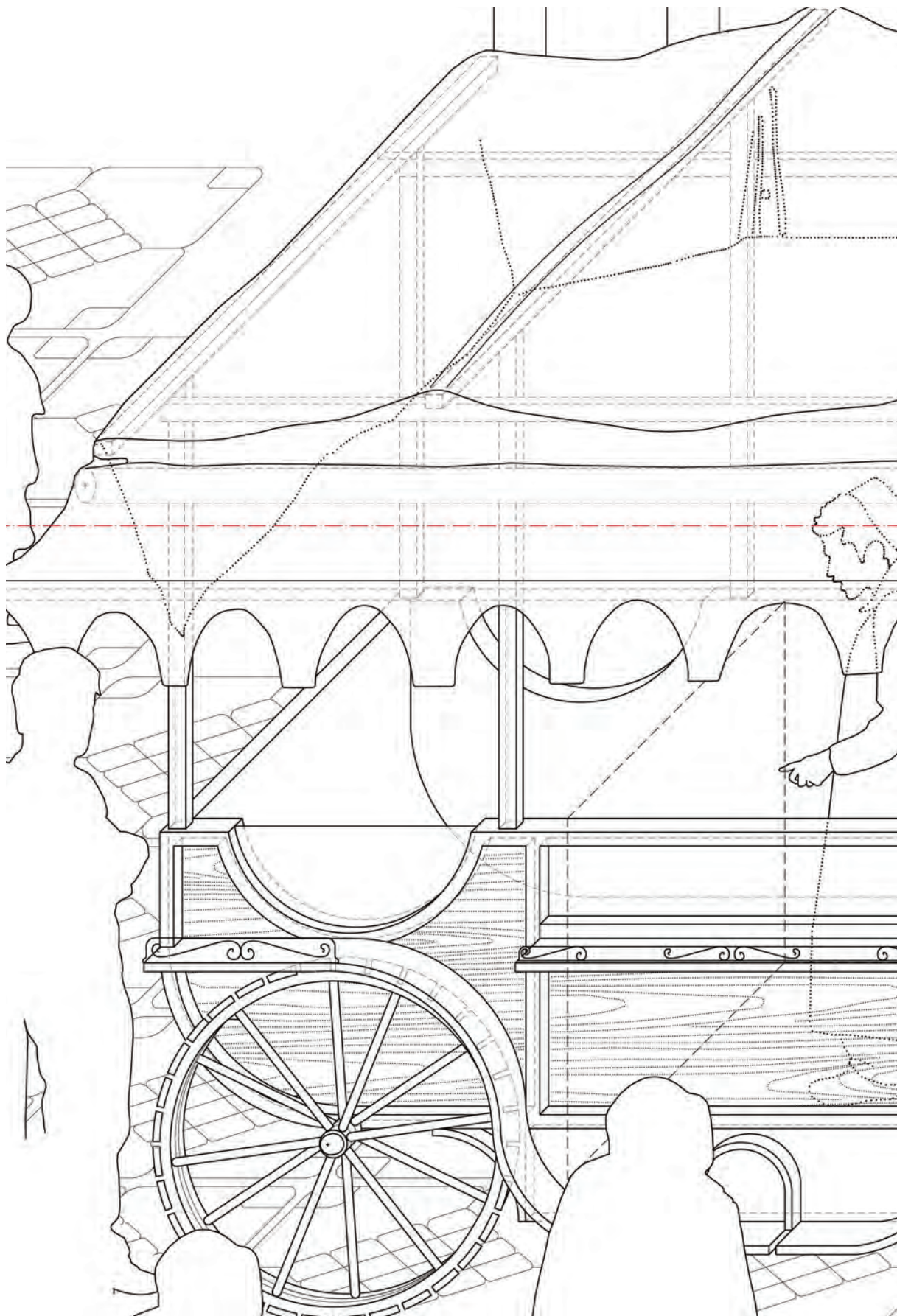
Dibuix hiperrealista obsessiu

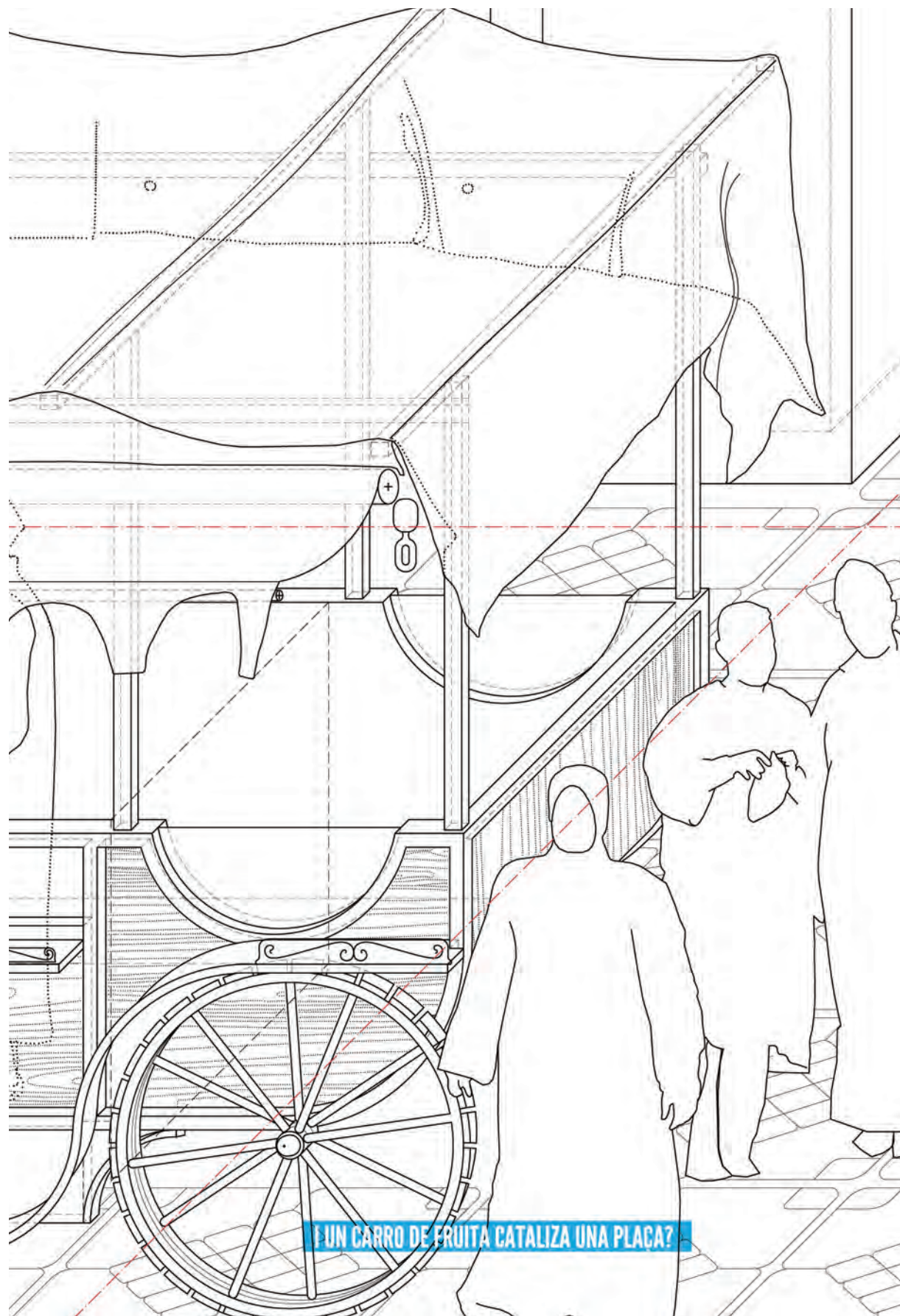
Mesurar i dibuixar ha estat la clau per comprendre la veritable importància urbana d'elements i accions aparentment irrelevants per transformar l'espai públic de la ciutat. L'intent de representar i copsar, obsessivament, situacions fugisseres de manera precisa i hiperrealista ens han ajudat a descobrir la seva transcendència.

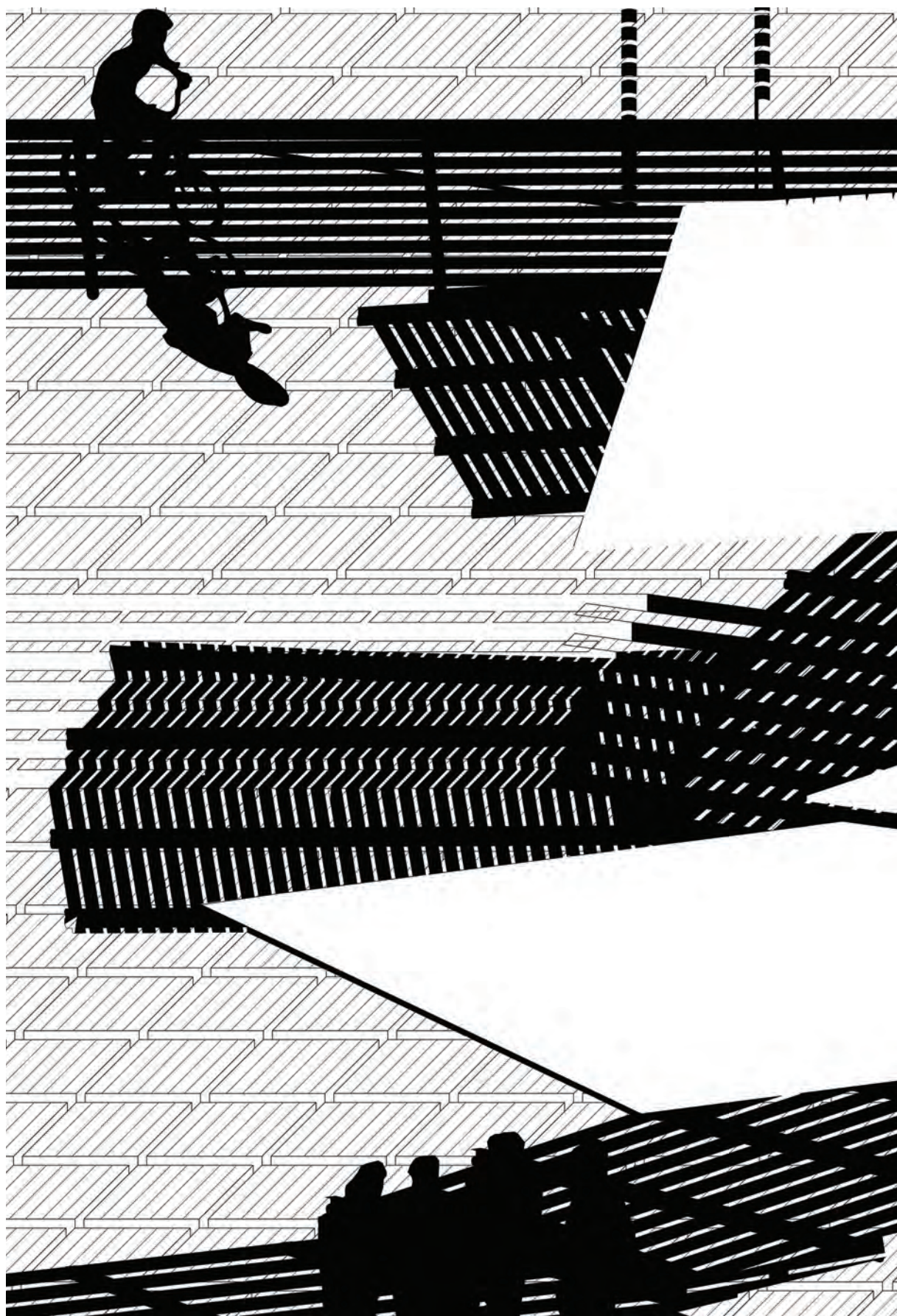


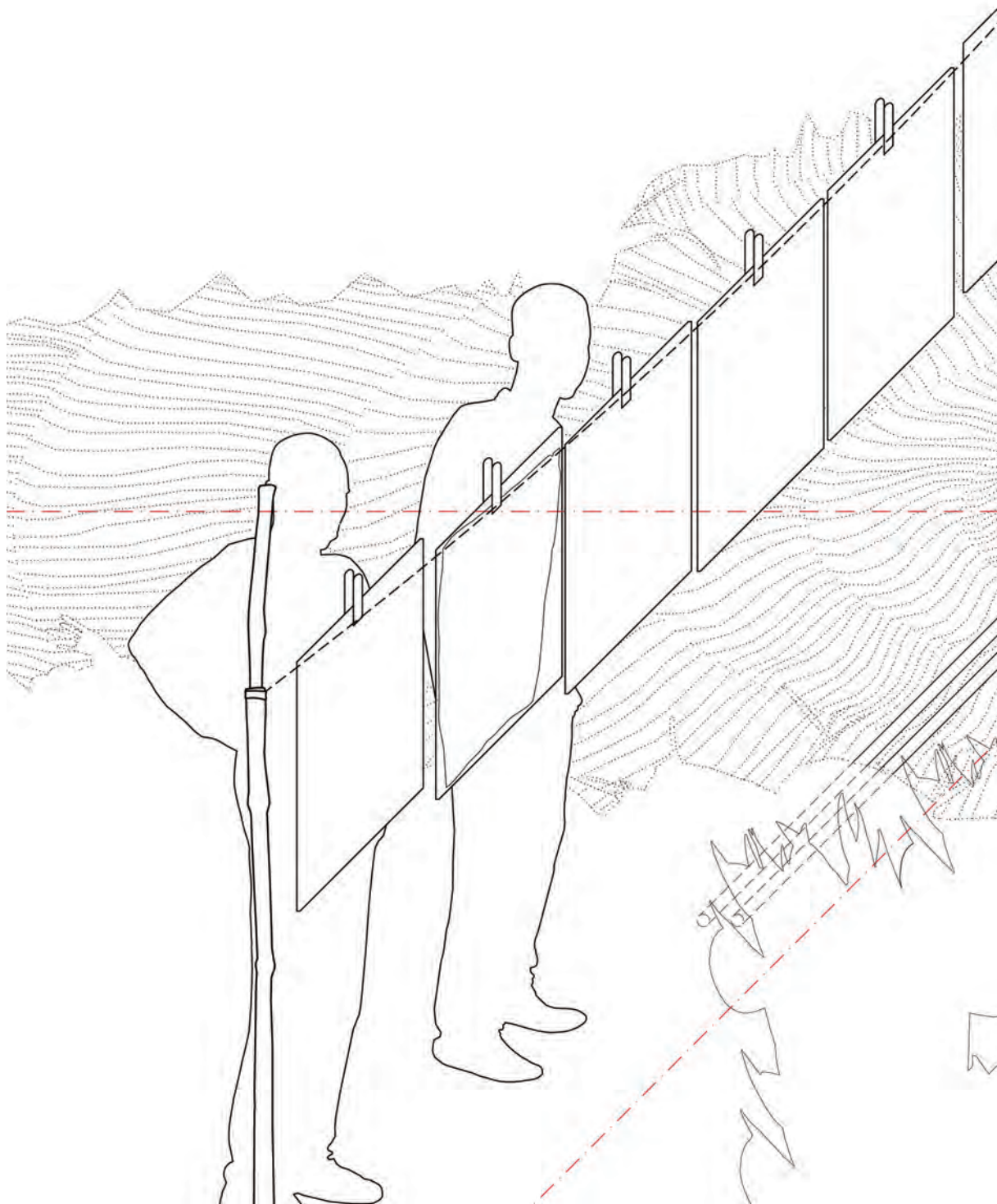


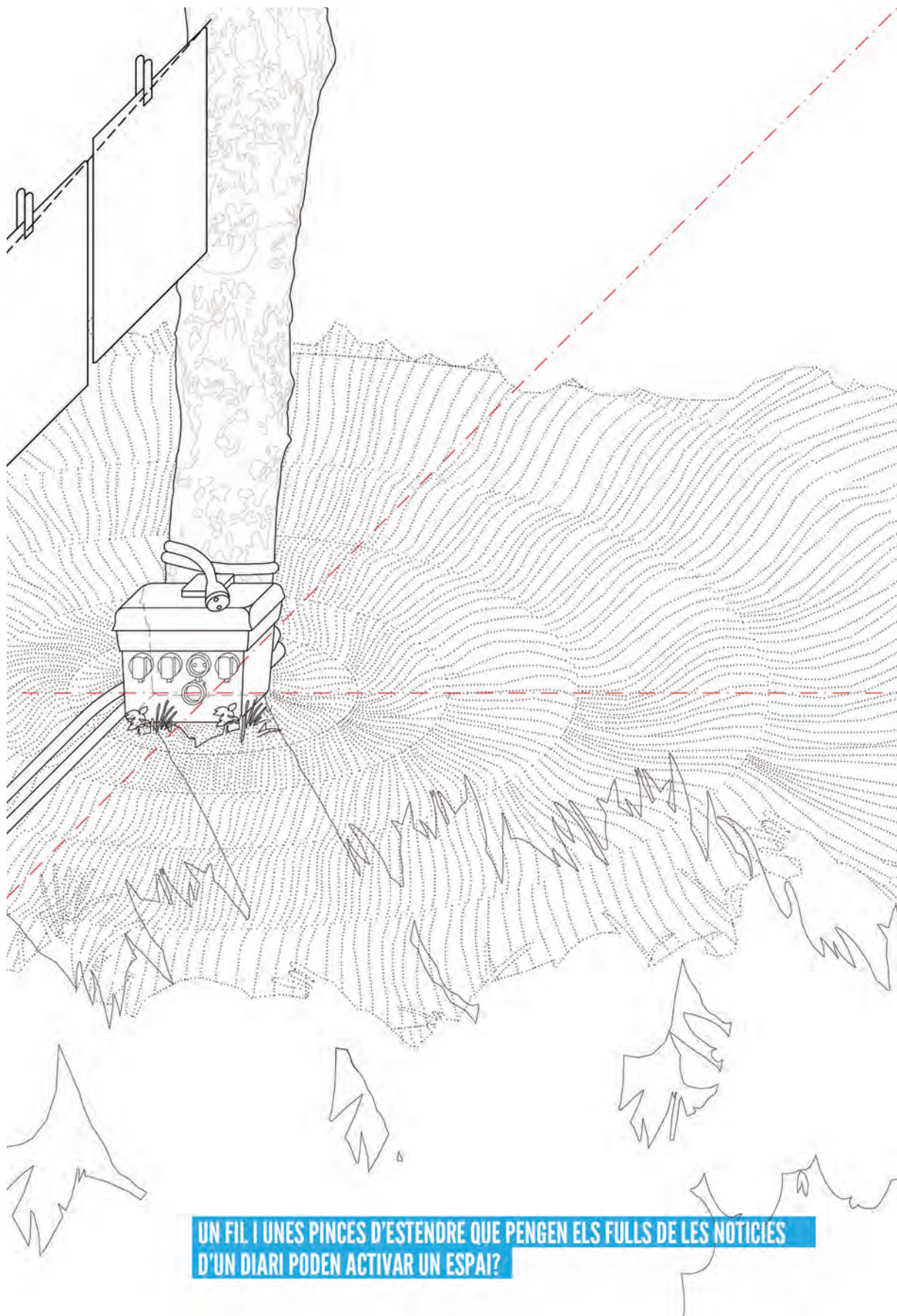
L'HOMME AIGUADER POT CATALITZAR UN ESPAI PÚBLIC?



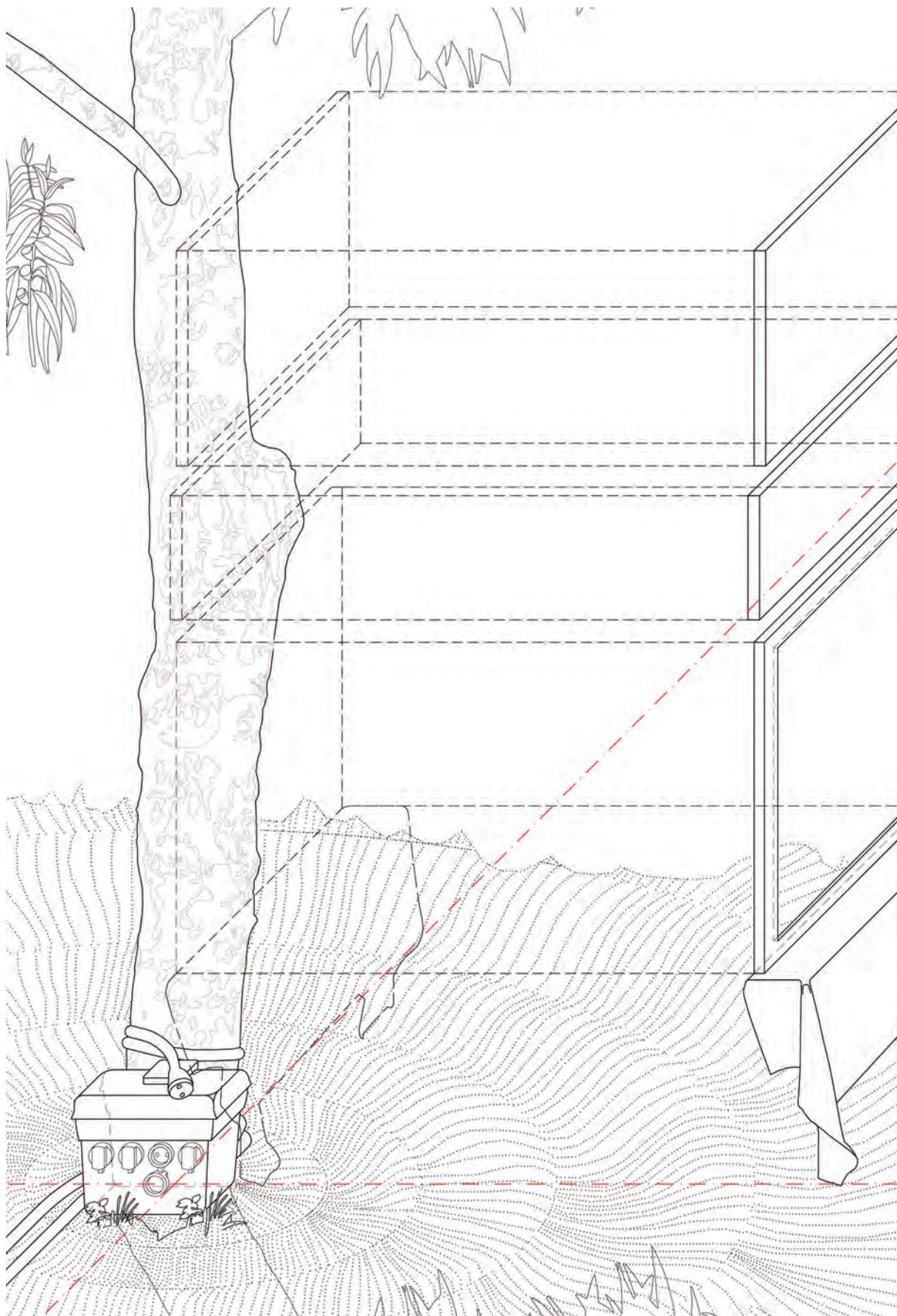


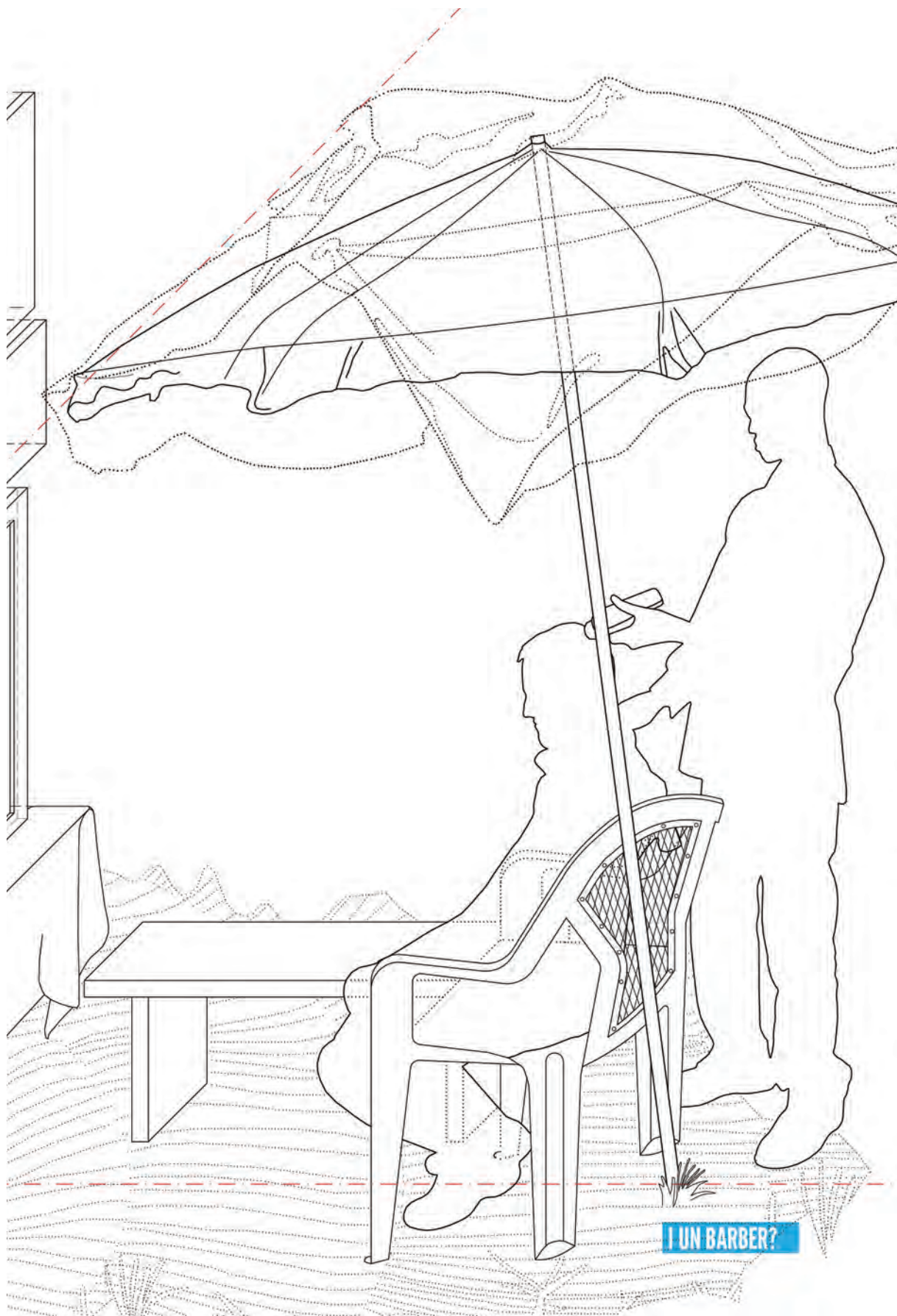




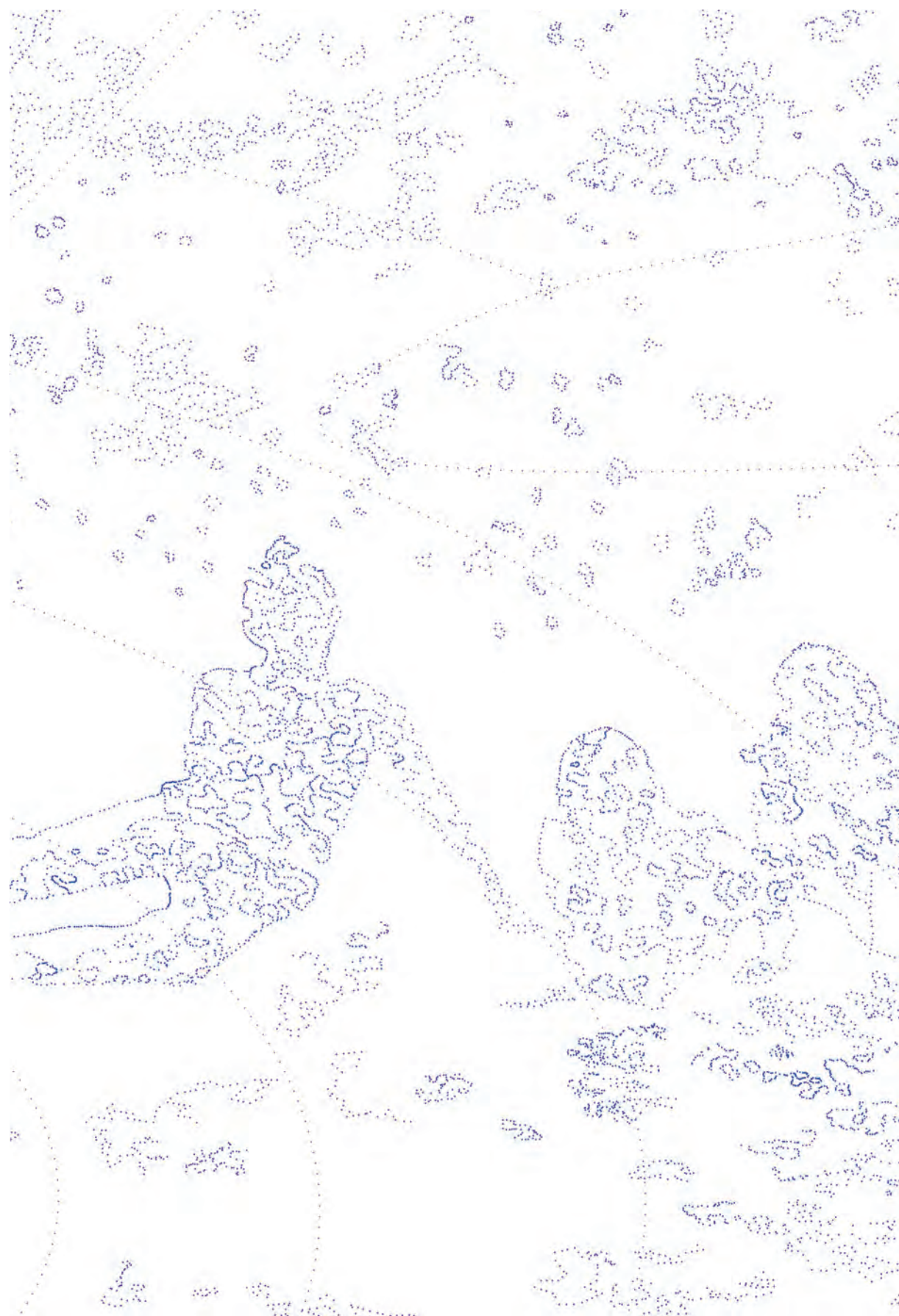


**UN FIL I UNES PINCES D'ESTENDRE QUE PENGEN ELS FULLS DE LES NOTÍCIES
D'UN DIARI PODEN ACTIVAR UN ESPAI?**



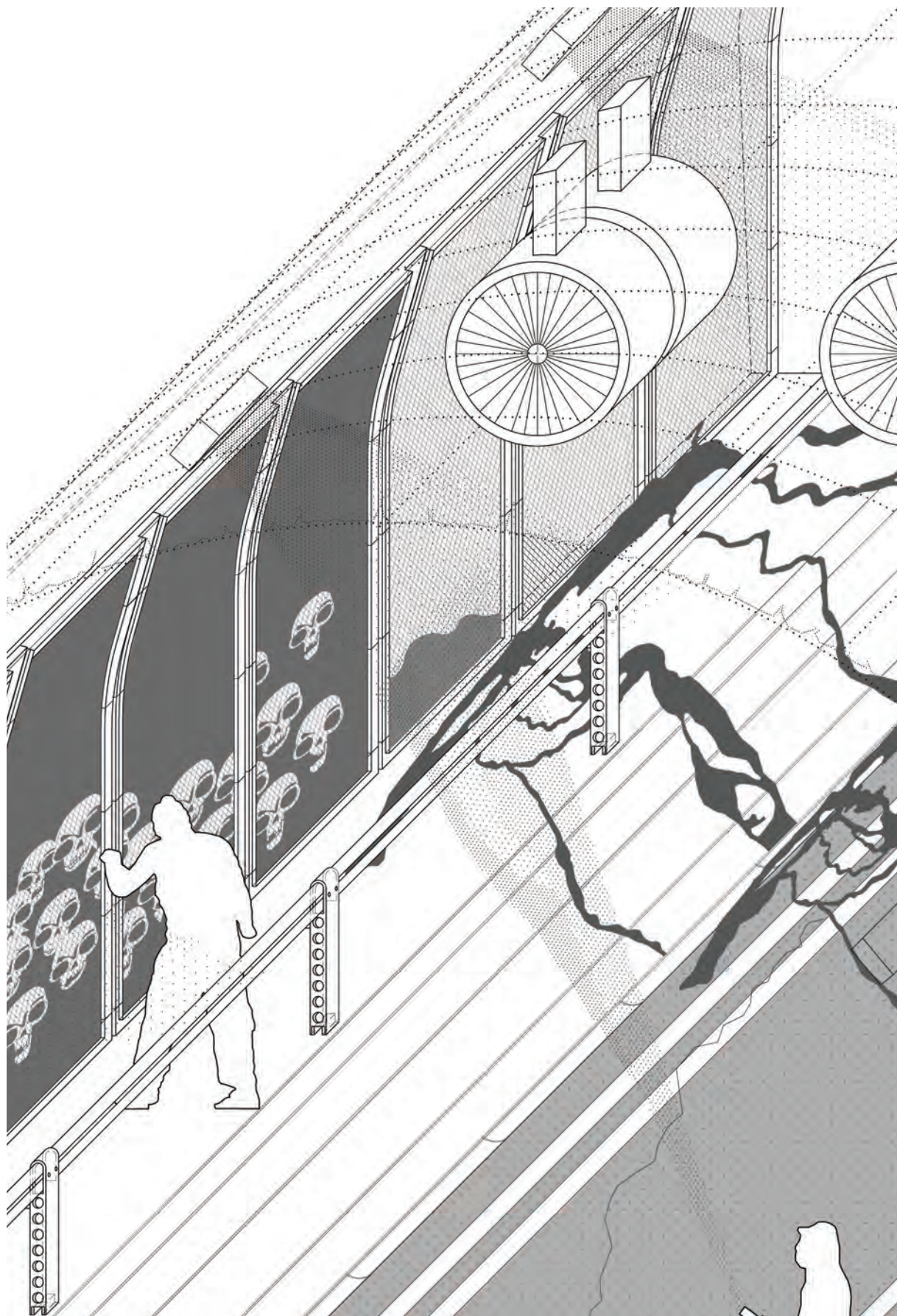


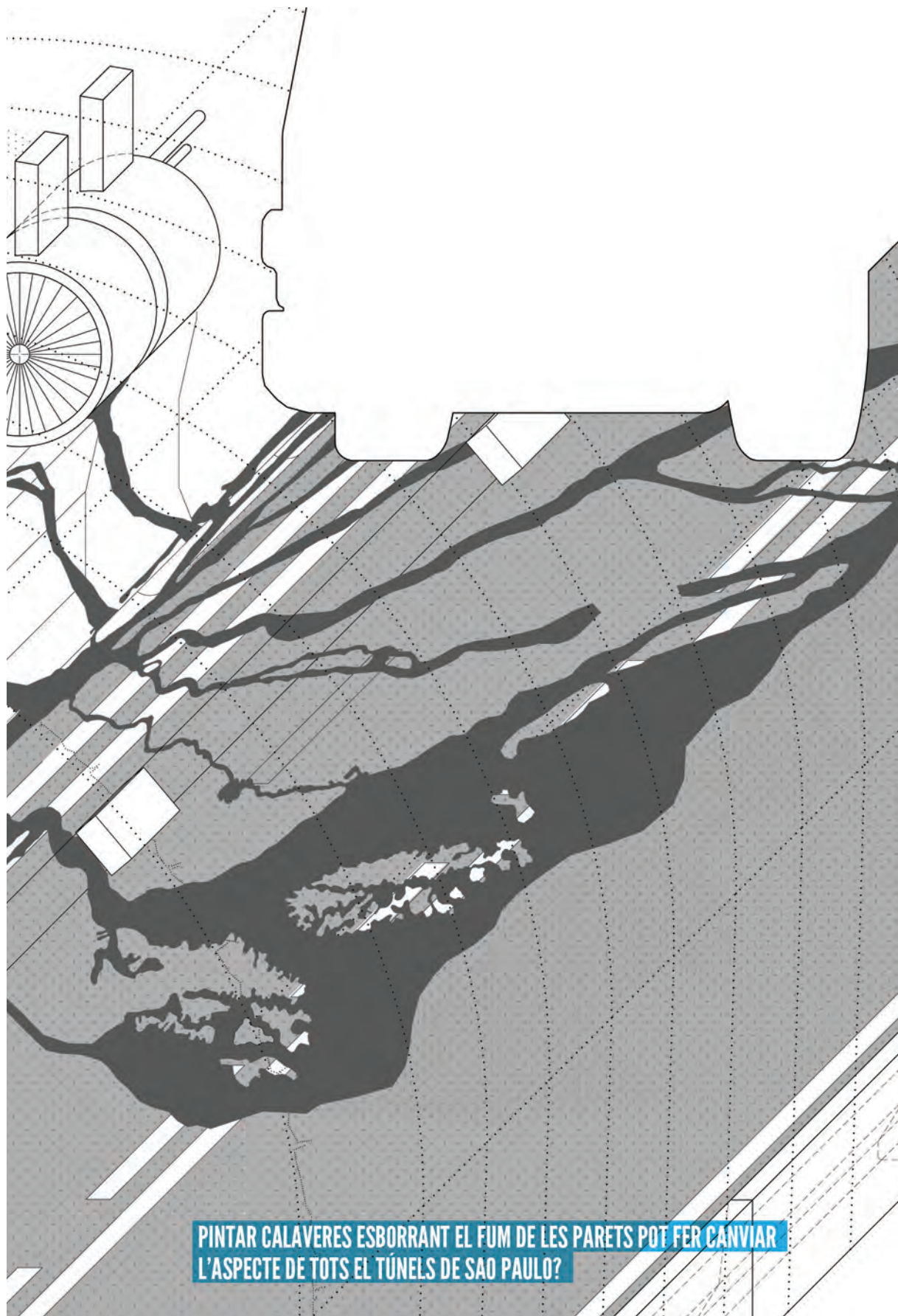
I UN BARBER?



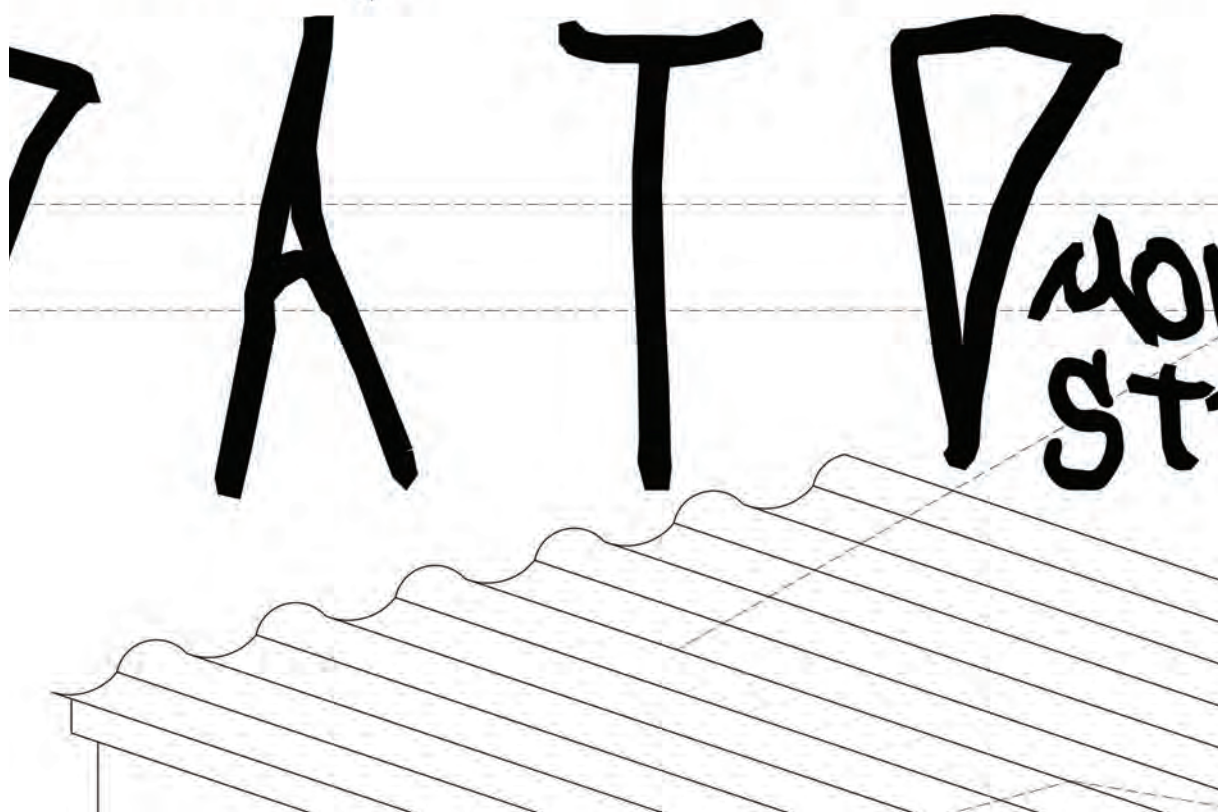
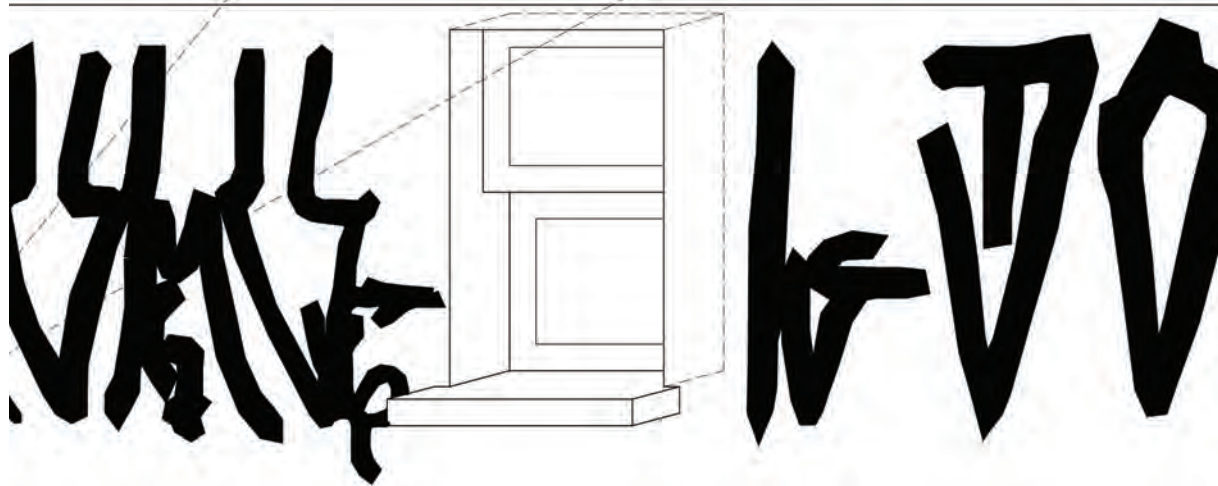
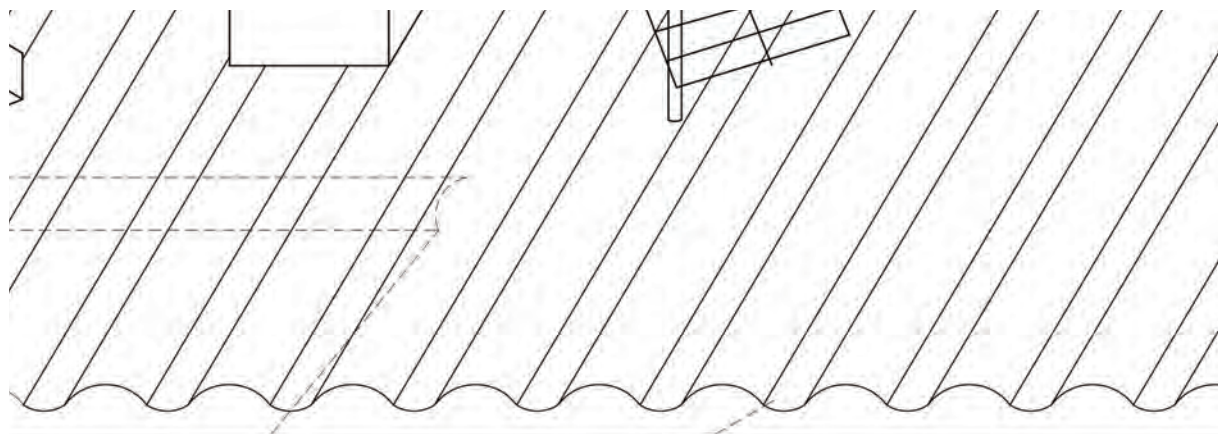
A topographic map of a mountainous region. The map features brown contour lines indicating elevation, with labels such as 1000, 1200, 1400, 1600, 1800, and 2000. A road, represented by a double line, winds through the landscape. A fire hydrant symbol is located near the road. The map is oriented with North at the top.

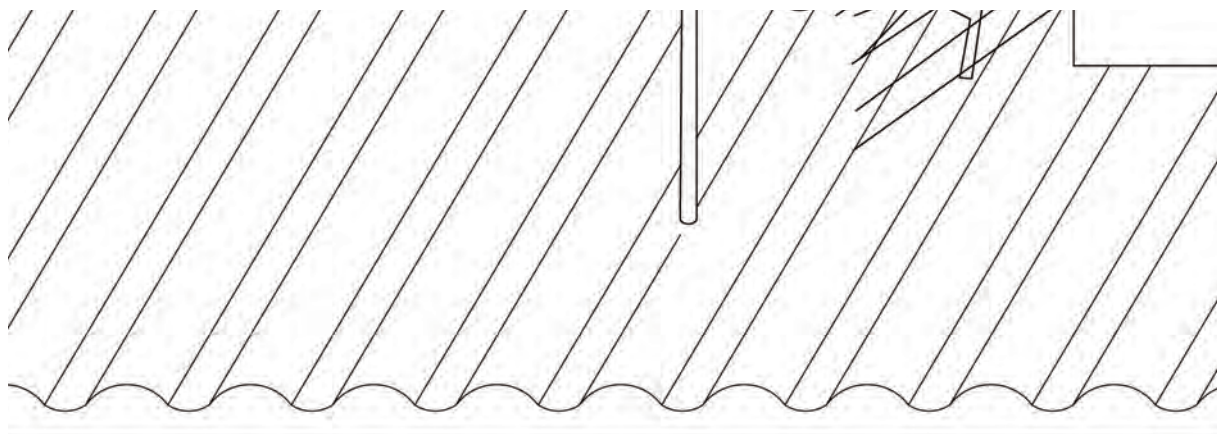
I LA SORTIDA D'AIGUA ACCIDENTAL D'UN SORTIDOR D'INCENDIS POT ACTIVAR UN CARRER?



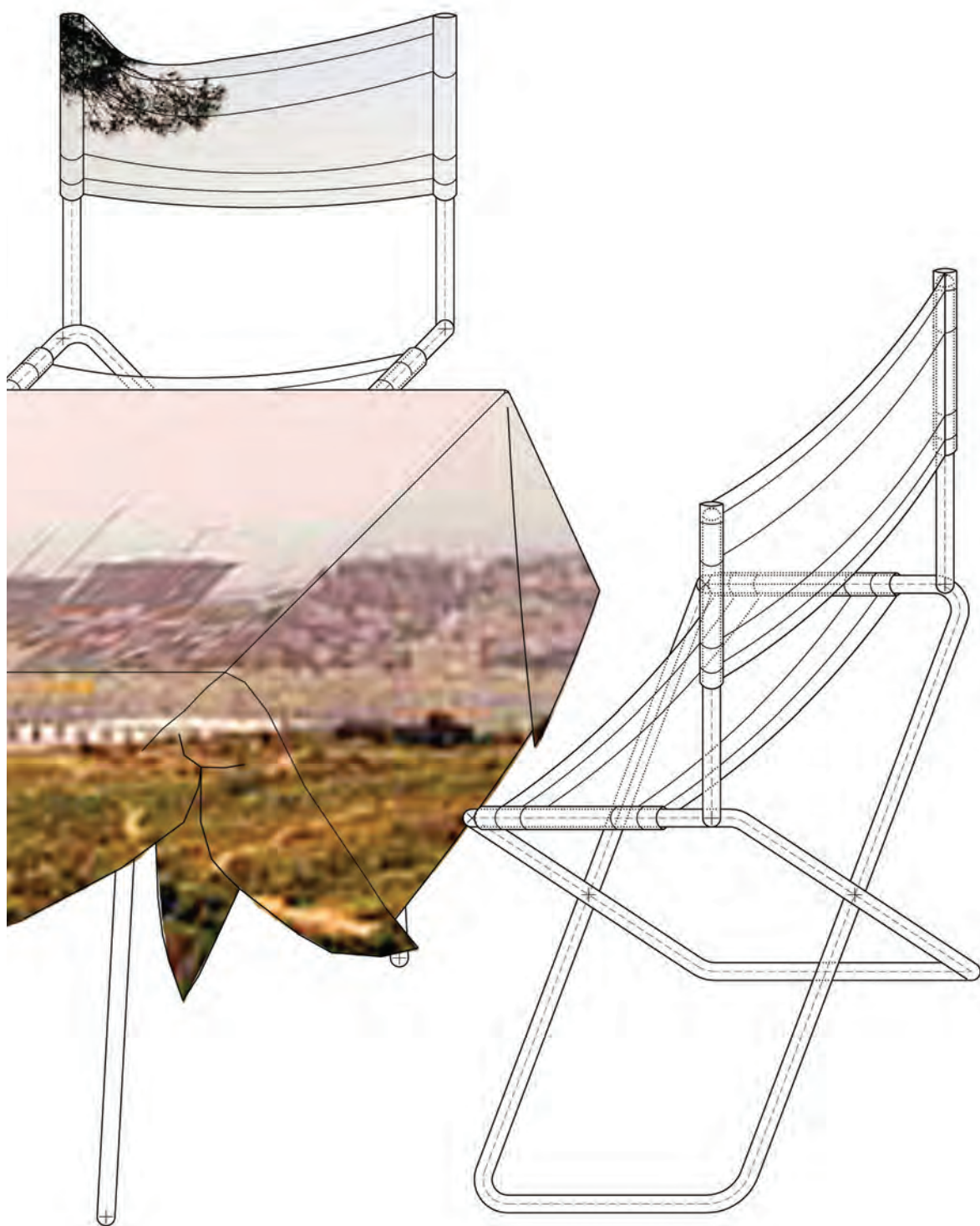


**PINTAR CALAVERES ESBORRANT EL FUM DE LES PARETS POT FER CANVIAR
L'ASPECTE DE TOTS EL TÚNELS DE SAO PAULO?**









**UNES CADIRES, UNES TAULES PLEGABLES I UNES TOVALLES CATALITZEN UN
ESPAI INDIFERENT?**

Hem intentat realitzar una investigació sobre la part no muscular de l'arquitectura i de l'espai públic. Un temptativa semblant, salvant totes les distàncies imaginables, a la que proposa al mestre Richard Sennett en el seu llibre "Carne i Piedra":

"Quan Lewis Mumford va escriure "La ciutat en la història", va relatar quatre mil anys de història humana descrivint l'evolució del mur, de la casa, del carrer, de la plaça principal, formes bàsiques de les que estan compostes les ciutats. La meua erudició es menor, la meua perspectiva es més limitada i he escrit aquesta història d'una manera distinta, realitzant els estudis sobre ciutat concretes en moments específics, moments en els que l'esclat d'una gran guerra o una revolució, la inauguració d'un edifici, l'anunci d'un descobriment mèdic o la publicació de un llibre van marcar un moment significatiu en la relació entre la experiència que la gent tenia dels seus propis cossos i dels espais en els que vivien".⁴



.1 MOTIUS

.1.1 PERQUÈ AQUESTA TESI? ENTRE DOS MOMENTS

Bernini esculpeix la plaça de Sant Pere del Vaticà

Dues imatges. Dues ciutats, dos espais urbans executats en moments molt distants en el temps. Per una banda, la plaça de Sant Pere del Vaticà, a Roma, projectada per Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) l'any 1656, que representa en el nostre imaginari la construcció d'un espai públic barroc de referència, un espai urbà històric densament formalitzat pel treball escultòric d'un artista que construeix la plaça modelant-la amb pedra, un espai públic en què el ritme repetitiu de les ombres de les pesades columnes constitueix un espai pintoresc. Heinrich Wölfflin, en el seu llibre *Renacimiento y Barroco* de 1888⁵ explica, sorprenentment, com els autors del Barroc van heretar i desenvolupar les tècniques renaixentistes per construir els seus projectes. Wölfflin precisa que l'ús de la línia i de la geometria renaixentista per controlar l'espai es va transformar en la utilització de la taca i de l'ombra en el Barroc per construir sensacions. Aquesta nova manera de pensar l'arquitectura de forma més sensual que tenen els artistes Barrocs, que intenten formalitzar l'emoció, Wölfflin l'anomena "pintoresquisme".

FIG. 1

5

WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco*, 1982 a K. Knorr et M. Mulkay (editors) *Science Observed*, Sage, 1983, pp.141-170.

< FIG. 1

Vista de la Plaça de Sant Pere del Vaticà des del cúpula, 26 /01/09. MBE.



Pixades⁶ a Sao Paulo

D'altra banda, la imatge de les intervencions urbanes dels *pixadores* a la ciutat de Sao Paulo: accions urbanes realitzades durant aquests darrers anys per un grup actiu d'artistes que, desafiant el risc d'envair la propietat privada dels gratacels de la ciutat, activen l'espai públic pintant les seves cornises; intervencions que, malgrat el seu caràcter fràgil i transitori, són capaces de requalificar les places i els carrers de la ciutat. El diàleg xifrat i competitiu de les pintades en diferents edificis alts de la ciutat de Sao Paulo defineix una nova cota d'activitat urbana. Passejar per l'espai públic i desplaçar la mirada cap a les últimes plantes dels edificis i badar intentant entendre els dibuixos dels *pixadores* constitueix una nova manera de viure la ciutat: les *pixades*, que es caracteritzen fonamentalment per situar-se en les parts més altes dels edificis, aconsegueixen que les activitats públiques que es desenvolupen habitualment al nivell dels carrers i de les places es desdoblin i canviïn a una nova cota de connexió pública. Els *pixadores* desplacen i estiren l'espai públic de Sao Paulo, engruixint-lo i allargant-lo des de la vorera fins a les cornises dels edificis, transformant intensament l'espai cívic de relació de la ciutat.

El treball que aquí presento és un viatge inacabat i obert entre aquestes dues imatges, un treball de recerca que s'ha desenvolupat durant els darrers deu anys, a cavall de les classes d'urbanisme a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, amb l'Enric Serra i la Maria Rubert de Ventós, a les classes de projectes a la Universitat d'Arquitectura d'Alacant, amb en Josep M^a Torres Nadal, i a la Washington University de Saint Louis, amb Kathryn Dean i Adrian Luchini.

FIG. 2

6

Pixades. Pintades xifrades als cornises dels edificis a Sao Paulo.

< FIG. 2

Pixades al centre de Sao Paulo, Brasil, 26/01/09. MBE.

Les pixades estiren l'espai públic i defineixen una nova dimensió a la ciutat.



FIG. 3/ PILOT FEIXISTA ITALIÀ DESCONEGUT.
Bombardeig a Barcelona, 13 /02/1937.



FIG. 4/ Plaça del Campidoglio, 23/06/1995.
MBE.

La plaça sense l'estàtua eqüestre de l'emperador Marc Aureli. Miquel Angel dissenya un únic pedestal per totes les escultures diferents de la plaça.



FIG. 5/ Plaça Djemaa el Fna, 31/01/2004. MBE.

Cap al vespre més d'una dotzena de restaurants ambulants paren taules i comencen a cuinar en barbacoes plats de la gastronomia marroquí.

Catàstrofes i espai públic

FIG. 3

Recordo amb emoció una classe teòrica del curs d'Urbanística IV a l'ETSAB, escoltant la Maria Rubert explicar, davant d'una imatge panoràmica inquietant en blanc i negre d'una Barcelona borrosa plena de columnes de fum després d'un atac aeri de les tropes italianes aliades del règim franquista, com l'origen de l'espai públic és, en moltes ocasions, el fruit d'una situació prèvia catastròfica, com la crema d'esglésies de la Setmana Tràgica a Barcelona o els buits urbans ocasionats per les bombes d'una guerra esdevenien en moltes ocasions espais urbans d'oportunitat, espais procedents d'una tragèdia que amb el pas del temps es consolidarien com a nous espais públics per a la ciutat.

Recordo com aquell comentari, fet amb el to personal de donar-hi poca importància que tant li agrada a la Maria, va representar l'inici d'un interès per preguntar-me quin era l'origen dels espais públics.

Espai públic formal o espai públic informal

FIG. 4

FIG. 5

Volia descobrir quin era el motiu que feia que es catalitzés la construcció d'un espai públic. Em preguntava què hi havia d'haver en una plaça com la de Djemaa el Fna de Marràqueix que feia que aquell lloc extraordinari esdevingués un espai viu i ple d'activitat, un espai públic, aquest, en el qual precisament l'absència d'un projecte arquitectònic semblava ser la clau per construir un veritable espai cívic contemporani. Una plaça sense arquitectura pot ser?

Em qüestionava si era possible que llocs tan aparentment diferents com la plaça romana del Campidoglio, de Miquel Àngel, i la plaça Djemaa el Fna de Marràqueix podien tenir quelcom semblant que fes que totes dues fossin uns espais públics actius. ¿Com era possible que llocs urbans amb uns orígens i processos històrics tan diferents –una plaça projectada i dibuixada per un artista, i l'altra plaça l'aparent resultat de l'acció espontània de l'atzar– fossin ambdós uns espais públics excel·lents de referència? ¿Com indrets urbans tan distints formalment podien esdevenir tan semblants? ¿Quina d'aquestes dues places, la del Campidoglio com a referent formal, i la de Djemaa el Fna com exemple de la capacitat de l'acció i l'activitat comercial per construir l'espai públic, podia ser avui un model millor per projectar l'espai públic contemporani?



FIG. 6/ Plaça Djemaa el Fna, 01/02/2004. MBE.
Festa del Xai "Aid Al Adha". No hi ha ni carros, ni
parades, ni restaurants, ni atraccions ambulats.
La plaça es un descampat d'asfalt i terra buit.

En un moment com l'actual, en què contínuament es posa en dubte el valor i la capacitat de l'arquitectura formal, potser un espai públic sense forma com la plaça Djemaa el Fna, que es construeix des de l'espontaneïtat, l'acció i el comerç, podria ser un bon exemple per pensar l'espai públic d'avui.

Vivim una època confusa en què es tendeix contínuament a assimilar, equivocadament, l'arquitectura expressiva amb l'arquitectura costosa i capritxosa, o l'arquitectura intensa amb l'arquitectura excessiva i innecessària, un moment en què els motius de la crisi econòmica semblen ser capaços de dotar d'arguments pessimistes i destructius que justifiquen, erròniament, l'exaltació de l'arquitectura mediocre. Vivim un moment en què les raons destructives i esterilitzants dels arquitectes i crítics desil·lusionats teixeixen el cau perfecte per a l'arquitectura indiferent i banal.

FIG. 6

Estudiar a la vegada la plaça Djemaa el Fna i la plaça del Campidoglio és l'expressió d'una actitud no excloent, una actitud que entén que la bona arquitectura no és ni formal ni informal, ni excessiva ni minimalista, sinó que l'arquitectura, per ser arquitectura, ha d'ésser sempre intensa.

És que potser la forma no és important per projectar l'espai públic contemporani? ¿És millor projectar l'espai públic sense acabar? ¿Hem de projectar l'espai públic com un procés obert indefinit que es concretarà amb el pas del temps? S'ha de projectar informalment l'espai públic? Hem de pensar l'espai públic des de l'acció o des de la forma?



FIG. 7/ RIBAS, X., Sundays, n. 15 de la sèrie Barcelona Pictures, 2002. 26 C-Type imprès a 120 x 140 cm. Edició de 6.

Si un diumenge assolellat hom passeja per la perifèria de Barcelona, es trobarà amb un paisatge estrany. Entre les carreteres i els blocs de pisos, els polígons industrials, els centres comercials i els complexos esportius, entre els parcs naturals i els parcs temàtics, al marge de tot aquesta urbanització contemporània, hom trobarà les àrees marginals on grups de gent es troben cada cap de setmana per passar el temps lliure. La pregunta és: ¿per què aquesta gent transforma aquests espais residuals en el centre de la seva activitat d'oci?

RIBAS, X., Perfect Distraction, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

.1.2 PROCÉS DE TREBALL.

DE L'URBANISME TRANSITORI

AL LABORATORI DE LA INDIFERÈNCIA

Urbanisme transitori

S'inicià així un procés de recerca que va anar avançant lentament amb diferents treballs d'investigació elaborats en els cursos d'un doctorat accidentat. *Catàstrofes oportunes*, *L'origen imprevisible de l'espai públic* i *Exploradors de la transitorietat* van ser uns documents de recerca que van servir per focalitzar el tema final de la tesi que ara presento. Tots eren treballs que prenen la tragèdia i la transitorietat (com aquella trista imatge de Barcelona sota el fum de les bombes) com a base d'anàlisi de la recerca.

En el projecte de tesi *Urbanisme transitori*, presentat l'octubre del 2006, s'intentava demostrar la importància i la conveniència de pensar en la condició de transitorietat per projectar l'espai públic contemporani. Es criticava, ara veig que potser d'una manera massa simple, la tendència a projectar l'espai públic com a objectes acabats i es denunciava l'actitud impermeable i autista de molts arquitectes.

A *Urbanisme transitori* es reclamava la falta d'atenció per apropar els projectes dels espais públics al món dels processos oberts, aquells relacionats amb aspectes no objectuals vinculats a l'espai públic com ara l'activitat, el comerç, la capacitat transformadora de l'acció de les persones o qualsevol altre aspecte no permanent. Es proposava una actitud molt més informal per desenvolupar els projectes, una actitud que confiés molt més en el valor constructiu d'allò transitori, d'allò informe, de l'activitat, de l'acció, del comerç, etc. que no pas en el valor definitiu dels objectes sords i invariables; una actitud que entenia i entén l'arquitectura com un resultat no definitiu d'un procés en el qual es barreja la provocació de atzar amb el raonament lògic, sensible i intel·ligible. Es reclamava una manera de pensar l'espai cívic de ciutat en la qual la inestabilitat i la transitorietat es consideraven uns catalitzadors capaços d'enriquir i millorar d'una manera arítmica els projectes.

FIG. 7



FIG. 8/ RIBAS, X., Flowers, n. 7 de la sèrie Flowers, 1998-2000 10 C-Type imprès a 89 x 106 cm. Edició de 6.

Segons Xavier Ribas, la presència de les flors "omple l'espai que ocupen amb significat i l'incorpora en l'univers simbòlic d'un nombre limitat de persones".



FIG. 9/ RIBAS, X., Sanctuary, n. 7 de la sèrie Sanctuary, 2002. 8 C-Type imprès a 110 x 130 cm. Edició de 3.

Es volia revisar, i potser recuperar, el valor fonamental de la transitorietat per a la construcció de l'espai públic.

¿Per què molts projectes d'espai públic contemporanis han oblidat la condició de transitorietat? A *Urbanisme transitori* es qüestionava quines havien estat les causes que havien conduït a la pèrdua de la transitorietat i del valor de l'ordinari en l'espai públic actual.

Es pot pensar un espai públic des de la lleugeresa? És possible pensar-lo des d'aspectes com ara l'activitat, l'acció, el comerç que s'hi establirà, etc? ¿No és precisament l'espai públic el projecte que millor hauria d'exemplificar el caràcter de procés inacabat i obert? Si l'espai públic és per definició un projecte sense una única propietat i per tant un espai per a tots, un espai anònim, ¿no hauria d'ésser precisament per això un espai sense forma, un espai en el qual allò transitori fos el seu valor fonamental?

FIG. 8

FIG. 9

Què hi fa aquest ram de flors posat aquí, al costat de la carretera? Qui les hi ha deixat? Per què? Aquest lloc és propietat d'algú? ¿O és el possible inici de la construcció d'un espai públic? I en l'altra imatge, qui s'hi asseu, aquí? Què hi fa aquesta cadira aquí, al costat de l'asfalt de la carretera? ¿On és en aquest moment la persona que fa una estona hi era asseguda? Tornarà?

Potser si a l'hora de projectar l'espai públic sabéssim com recollir la transitorietat, segurament aconseguiríem que l'encanteri del lloc no desaparegués. Possiblement, avui l'ordinari i la transitorietat són els valors oblidats en el projecte de l'espai públic contemporani, capaços d'avortar la pèrdua d'identitat que determina i particularitza els llocs.

Revalorar la transitorietat ajudaria a reconsiderar l'actual tractament igualitari i homogeneïtzant de l'espai públic. I alhora permetria també revisar l'actitud moltes vegades excessivament impositiva de l'arquitecte, poc atent a la lleugeresa, a allò que no és fàcilment visible, a la memòria, a allò superficial, als costums, a l'activitat comercial, a la sensualitat, al plaer, etc; en definitiva, a la transitorietat, als valors ordinaris del lloc.



FIG. 10/ Estudis de Miquel Angel pel disseny de la base de l'estàtua de Marc Aureli a la plaça del Campidoglio a Roma

Miquel Angel obligat a incloure l'estàtua eqüestre en el centre de la plaça va acabar projectant un únic disseny per totes les bases de les diferents escultures de la plaça



FIG. 11/ Explicadors de contes a la plaça Djemma el Fna.

Els explicadors son avui un manifest del valor oral i immaterial de la plaça. La invasió turística esta posant en perill les activitats menys espectaculars de Djemma el Fna.

Esquizofrènia productiva

En el projecte de tesi *"Urbanisme transitori"* hi havia la plena convicció de voler demostrar la conveniència de projectar avui l'espai públic des de la transitorietat i intentar trobar insistentment els arguments que així ho justifiquessin. En el posterior procés de desenvolupament de la tesi, s'anava confirmant lentament la meua curiositat per comprendre també la capacitat de transformació urbana dels espais públics històrics formals. La sospita de que no només des de la transitorietat s'havia de plantejar l'espai públic contemporani semblava cada cop més necessària.

FIG. 10

Formal i informal

Tot i l'interès personal per la recerca i l'elaboració de processos oberts i estratègies informals per plantejar els projectes i la meua intensa experiència viscuda a la Universitat d'Arquitectura d'Alacant com a focus cultural referent de la transitorietat, els dubtes de proposar la transitorietat com a mètode únic per projectar l'espai públic contemporani s'anaven confirmant en el desenvolupament dels treballs de recerca de la tesi. Si més no, cada cop semblava més clar que era necessari analitzar també els espais públics formals per elaborar una tesi que se centraria en l'estudi de l'espai públic.

FIG. 11

Aquesta actitud esquizofrènica i productiva alhora -la de mantenir a la vegada dos punts de vista oposats com a mètode de recerca- necessitava per tal de poder-la sostenir, malgrat el convenciment absolut de no gaudir d'una intel·ligència de primer ordre, l'auxili de la cita de F.Scott Fitzgerald:

"La prova d'una intel·ligència de primer ordre consisteix a ser capaç de tenir al cap dues idees oposades al mateix temps i mantenir malgrat tot la capacitat de funcionar".⁷

Aquesta tesi, doncs, ha estudiat en paral·lel projectes formals i projectes informals de l'espai públic. No es tracta per tant, finalment, d'una tesi que opti per recomanar una actitud en contra d'una altra. És una tesi que ha descobert valors comuns entre els dos projectes desiguals, condicions comunes entre espais diferents capaces de transformar els llocs en veritables espais urbans de relació.

7

SCOTT FITZGERALD. F., *The Crack up*, 1936, a *Esquire* magazine, New York (versió castellana: *El Crack-up*. Anagrama, Barcelona, 1991).



FIG.12/ "Making things public. Atmospheres of democracy" exhibition at ZKM Karlsruhe 2005.

Bruno Latour descobreix el valor de les coses que no sabem escoltar-les ni entendre-les. El Parlament de les coses.

FIG. 12

Give Me a Laboratory and I will raise the World

Per desenvolupar el treball de recerca del projecte de tesi i el document final de tesi que ara presentem, hem tingut sempre present l'article de Bruno Latour "*Give Me a Laboratory and I will raise the World*" (1983)⁸. L'article de Latour ens ha ajudat a tenir un marc de referència que confirma la importància, i la necessitat, de desenvolupar un laboratori per elaborar un projecte rigorós d'investigació. En aquest article, Latour explica la importància del laboratori com un espai de referència que exemplifica, per les seves condicions, l'evolució que ha experimentat la societat moderna. L'antropòleg francès descriu el laboratori com un lloc on s'hi realitzen tres exercicis capaços de convertir allò que era invisible en quelcom visible. La manera com, segons Latour, es treballa en un laboratori modern, ha estat un guió de referència durant tot aquest temps de recerca.

Dissolució de límits

En primer lloc, segons Latour, en el laboratori modern es realitza una activitat que aboca a la dissolució de la frontera que separa el què a és dins i el que és a fora. Per Latour és necessari sortir a l'exterior per recollir dades i després tornar al laboratori per poder-les aïllar i analitzar des d'un context diferent.

Nosaltres hem treballat, durant el temps de recerca, des de la convicció de la necessitat d'experimentar personalment l'espai urbà per tal de poder-lo estudiar. Mai hem confiat en la capacitat d'elaborar un treball d'investigació rigorós sobre l'espai públic que renunciés el treball de camp com a font fonamental d'informació.

8

LATOUR, B., Give me a laboratory and I will raise the world, 1982 a K. Knorr et M. Mulkay (editors) Science Observed, Sage, 1983, pp.141-170.

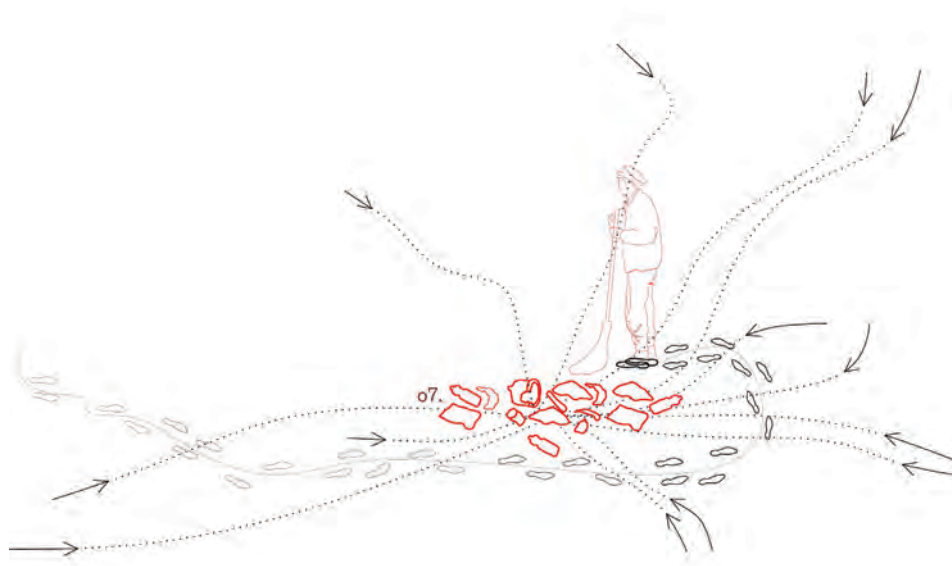


FIG. 13/ "Mon Oncle" 1958 de Jacques Tati.

Tati descobreix com la brossa i l'escombraire poden esdevenir els veritables impulsors d'una plaça qualificant i modificant l'espai.

FIG. 13

micro MACRO micro

En segon lloc, en el laboratori modern s'hi realitza l'exercici de la dissolució de les escales: un treball constant no lineal que passa del que és micro al que és macro i del que és macro al que és micro. Per Latour, el treball d'inversió d'escales que es realitza en el laboratori modern és capaç, a partir de microdescobriments, d'aconseguir transformacions de macroescala. Segons Latour, el laboratori inventat pel científic Louis Pasteur exemplifica el model de laboratori modern que ell imagina. Els microdescobriments de Pasteur eren capaços de fer visibles els microbis, fins llavors invisibles, que eren responsables de moltes malalties contagioses. Eren avenços científics que, treballant des de la micro escala, actuaven directament sobre la macroescala, descobriments capaços d'intervenir sobre la societat i transformar-la, microtroballes que permetien reconeixements més precisos de la realitat i eren capaces de millorar, a la llarga, la nostra qualitat de vida.

El nostre laboratori ha confiat en el treball d'investigació sense escala, una manera d'explorar l'espai públic en què s'ha considerat que les decisions de microescala són tan importants com les decisions de macroescala per construir un lloc urbà de qualitat.

Processos d'inscripció

I en tercer lloc, en el laboratori modern s'hi realitza també un altre exercici fonamental per a l'èxit futur de la investigació. Es tracta de definir, tal com Latour els anomena, els processos d'inscripció. La capacitat de transformar i millorar d'un laboratori modern no només dependrà de la qualitat del descobriment d'allò que era invisible i es converteix en visible, sinó també de com s'ensenya i s'explica això que fins ara era desconegut, de com es transmet i de com es comunica.

En el nostre laboratori hem confiat que el dibuix precís i detallat ens donaria les claus per explicar tot el que anàvem descobrint. La realització d'uns dibuixos simples però intencionats revela, per capes, situacions complexes d'aparença, moltes vegades, falsament banal. Hem intentat dibuixar allò que ens semblava que era el que havia iniciat la formació d'un espai públic. Hem considerat que un dibuix quasi hiperrealista ens permetria mesurar i revalorar situacions poc arquitectòniques.

Laboratori de la Indiferència (LAB. IN)

El laboratori des del qual hem realitzat la nostra investigació, l'hem anomenat "Laboratori de la Indiferència". En aquest laboratori hem elaborat nous registres d'informació que han estat fonamentals per al desenvolupament de la tesi. Durant aquest anys d'exploració i experimentació, hem confiat en la capacitat de recerca d'un laboratori com a mètode de treball per tal de poder descobrir el que fins ara era desconegut per a nosaltres.

S'ha plantejat el laboratori com un sistema d'investigació perquè és en l'espai d'un laboratori on l'experimentació esdevé un mètode fonamental de treball: un lloc en què es construeixen les condicions necessàries per provocar i jugar sense renunciar a l'existència de la casualitat com a catalitzador de la recerca. El laboratori és un espai d'investigació on s'admet la convivència de la sorpresa de l'atzar amb el treball minuciós i constant de la recerca processal.

El Laboratori de la Indiferència ha estat un espai d'investigació on, prenent com a model el laboratori personal, hem intentat reconstruir les condicions del laboratori modern, un espai on hem investigat sense escala, on hem desenvolupat exercicis precisos d'observació capaços de reconèixer accions mínimes, costums, o activitats econòmiques insignificants però capaces de provocar transformacions en l'espai urbà. En el Laboratori de la Indiferència hem treballat sense el límit que separa l'interior de l'exterior; hem intentat no només investigar allò que entenem tradicionalment com a espai públic sinó també espais incerts entre el què és públic i el què és privat. Un laboratori de recerca, que, com diu Latour, ha d'ésser capaç no només de fer visible allò que fins ara era invisible, sinó que també ha de ser un lloc capaç de saber explicar i transmetre allò que fins ara era "desconegut": **els catalitzadors de la urbanitat.**

Un laboratori personal

El treball elaborat en el laboratori ha estat un treball també personal. A partir de les experiències pròpies viscudes en diferents llocs, hem intentat mitjançant l'enfrontament i la comparació de situacions a priori oposades, descobrir què es el que les feia semblants, un exercici dialèctic i personal que, utilitzant una manera no habitual d'observar de les coses, ha permès arribar a l'essència del l'espai públic.

Ha estat un treball intens i alhora múltiple i obert, capaç també de reconèixer el valor d'allò aparentment superficial, un laboratori científic, modern i personal que ha permès descobrir, i creiem que també demostrar, la hipòtesi d'aquesta tesi: **l'existència d'uns elements mínims, que anomenarem “catalitzadors de la urbanitat”, que esdevenen els impulsors en la construcció de l'espai públic d'ara i sempre.**

.1.3 QUÈ ES PROPOSA?

CATALITZADORS DE LA URBANITAT

Però retornem per un moment a les dues imatges del principi d'aquest text, a la plaça de Sant Pere de Roma i la imatge dels *pixadores* de Sao Paulo, dues imatges de dos llocs públics molt diferents construïts i formats, aparentment, de dues maneres molt distintes. Potser la millor manera de poder entendre un espai públic nou no és intentant estudiar-lo aïlladament, sinó que, precisament, potser per entendre'l bé és necessari haver de comparar-lo amb un espai públic històric i àmpliament documentat i teoritzat. Potser per poder entendre les *pixades* de Sao Paulo és millor estudiar els espais públics que es caracteritzen perquè s'han construït no des de l'acció imprevisible i espontània d'altres casos semblants, sinó analitzant altres espais públics fruit del control estricte de la forma.

Potser estudiant el que en principi semblen casos contraris es podrà comprendre millor que és la transitorietat. Potser fent aquest tipus d'exercici s'aconseguirà explicar amb més claredat aquella intuïció confusa, i segurament precipitada i equivocada, que suggeria la conveniència de projectar l'espai públic contemporani només des de la transitorietat

Per aquest motiu, doncs, què millor que analitzar el Renaixement i el Barroc per entendre la transitorietat? Molt probablement, l'anàlisi d'espais públics formals del Renaixent i del Barroc ens hauria de donar les claus per entendre, com a estudi oposat als espais informals, què podria ser la transitorietat.



FIG. 14/ LAFRÉRI, A., Vedute delle Sette Chiese di Roma, 157 .a Urbanistica, Juny 1959 a BACON, E.N., Design of cities.

En el gravat es poden veure als pelegrins que venien de tota a Europa a visitar les Set Esglésies que hi havia fora del casc urbà d'una Roma molt degradada. No hi ha un ordre ni una relació explícita entre les diferents rutes ni entre els diferents monuments.

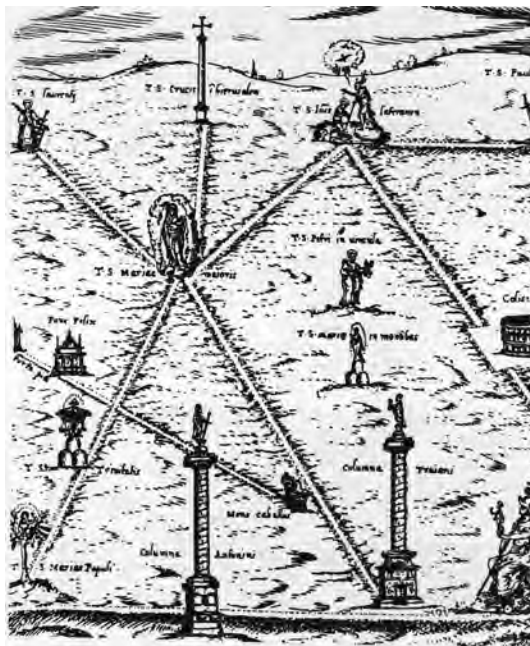


FIG. 15/ BORDINO, G. F., Veduta Schematica del Piano Stradale Ideato da Sisto V, 1588. A Le Piante di Roma, Vol. II. Ed. Amato Pietro Frutaz, Istituto di Studi Romani. Rome, 1962. a BACON, E.N., Design of cities.

El pla de Sixt V endreça el desordre que es podia observar en el gravat de Lafréri. Les vies que apareixen en el gravat es marquen teixint el famós sistema d'obeliscs.

El Barroc informal

FIG. 14

El Renaixement, que com el seu nom literalment indica, significa tornar a néixer, un ressorgiment dels interessos i les formes de l'art clàssic, sorgeix a principis del segle XV com a resposta al "desordre i a la informalitat" de l'arquitectura gòtica i derivarà en els segles següents el l'art Barroc.

FIG. 15

El suís Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador especialista del període comprès entre els segles XV i XVIII, explica en el seu llibre *Renacimiento y Barroco* (1888)¹¹ la transició natural d'un estil arquitectònic a un l'altre. Sorpren que Wölfflin -que entén el Renaixement com l'art precís que intenta arribar a l'estat de la calma mitjançant l'ús savi de la geometria, la línia, i la perspectiva- expliqui el Barroc com un art pintoresc. L'historiador suís entén el Barroc al revés de com, a priori, hom es podria imaginar. El Barroc no representa l'art que aspira a la construcció formal geomètrica més expressiva, sinó tot el contrari. Segons Wölfflin, el Barroc és l'art de les sensacions, de l'impacte, de les emocions, de la construcció d'espais infinits, il·limitats, ... El Barroc és l'expressió de l'art informal.

Si en el Renaixement es treballava amb les línies, al Barroc es treballava amb les masses; si en el Renaixement es treballava amb plans, al Barroc es treballava amb espai; si en el Renaixement es treballava mitjançant la definició de marcs, al Barroc es treballava mitjançant la definició de taques i ombres.

La teoria de Wölfflin, que entén el Barroc com un art pintoresc i informal, apunta una primera clau que acostia els projectes transitoris a l'art del Barroc. La hipòtesi de Wölfflin confirma la importància del valor d'allò informal en els projectes d'espai públic. Si nosaltres, com Wölfflin, entenem també el Barroc com un art pintoresc, llavors el Barroc hauria de centrar el seu interès més per la construcció d'atmosferes que no pas per la construcció d'objectes. I hauria d'interessar-se més per la construcció de sistemes de relacions que no pas per la construcció d'objectes aïllats. Si, tal com diu Goethe, "tota paraula dita desperta sempre una idea contrària", l'estudi del Renaixement i del Barroc ens ha de dur, sens dubte, a conèixer i aprofundir en les estratègies contràries.

11

WÖLFFLIN, H. , *Renacimiento y Barroco*, 1982 a K. Knorr et M. Mulkay (editors) *Science Observed*, Sage, 1983, pp.141-170.

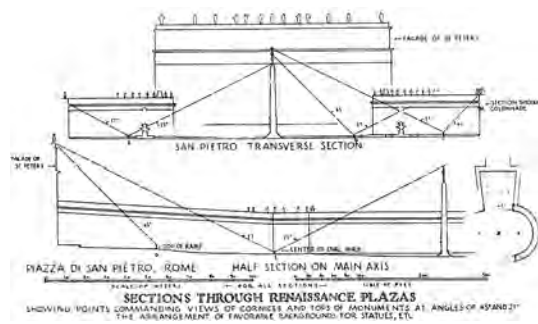


FIG. 16/ GROS, J., Sections through Renaissance plazas. Roma, 1612 a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art.

Objectes i espai públic.

FIG. 16

La plaça del Sant Pere de Roma, projectada i executada per Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) entre els anys 1655 i 1667, és clarament un espai públic de caràcter barroc, una plaça projectada amb recursos formals expressius que construeixen una escenografia urbana pintoresca. La plaça de Sant Pere però, no és només important perquè és un espai públic emotiu, dens i porós de referència, sinó que destaca també perquè és un espai públic que forma part d'una de les estratègies fonamentals de la història de l'urbanisme, una estratègia de reforma urbana fonamentada en la construcció formal i espacial segons els principis geomètrics renaixentistes.

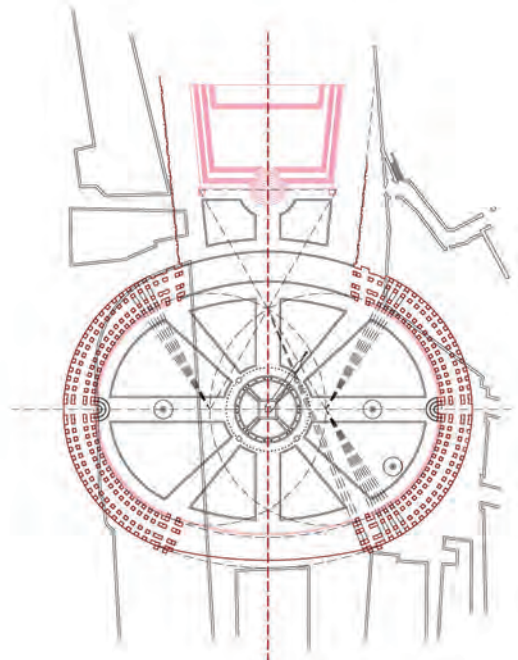
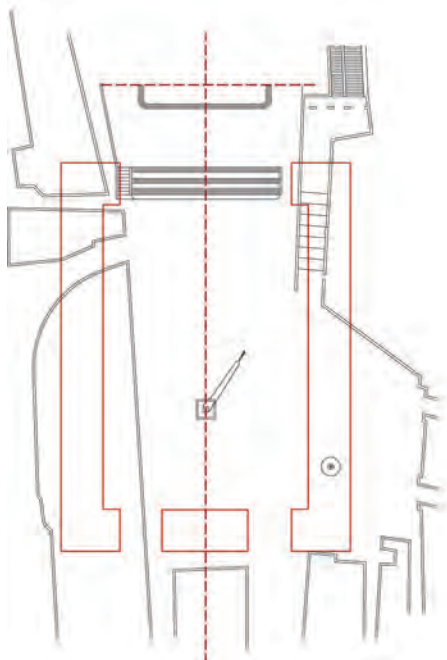
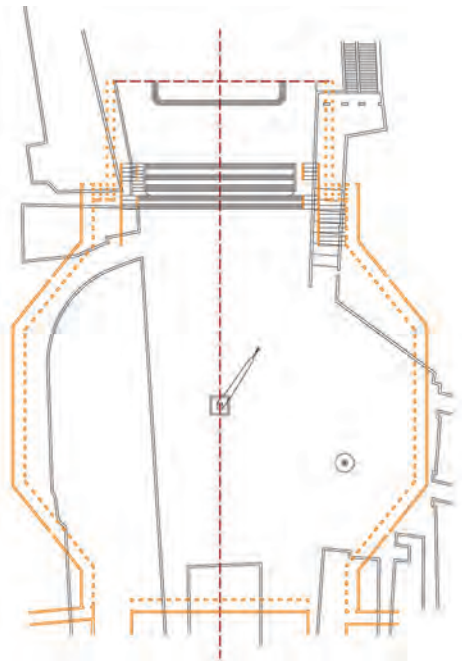
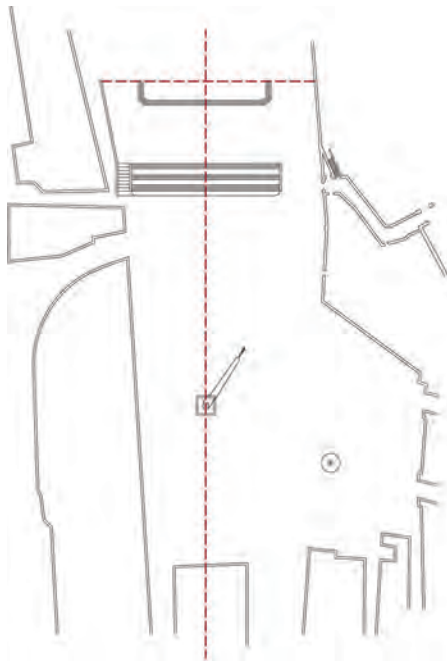
El 1585 Sixt V va ser nomenat papa de Roma. Sixt V havia viscut de prop l'estat precari d'una ciutat plagada d'edificis en estat ruïnós, coneixia la decadència d'una ciutat abandonada en unes pèssimes condicions urbanes d'higiene i salubritat. El nou papa es disposava, a l'edat de 64 anys i assessorat per l'arquitecte Domenico Fontana, a intentar ordenar la caòtica ciutat de Roma.

Sixt V, conscient de la seva avançada edat, del poc temps que tenia (la seva prematura mort per malària només li va permetrà governar cinc anys, del 1585 al 1590) per resoldre els greus problemes urbanístics de la ciutat, va idear un sistema de reforma urbana que li permetria estendre's en el temps fins i tot després de la seva mort, una estratègia urbana que obligaria als seus successors a seguir el programa ideat per ell.

Igual que un saurí [Sixt V], va anar situant obeliscs en els punts on, en els segles següents, s'haurien d'urbanitzar les places més importants¹².

12

Giedion, S., Space, time and architecture the growth of a new tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1954.



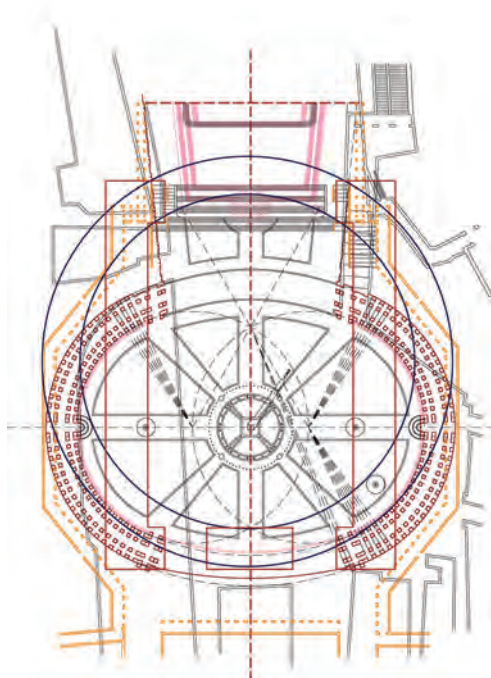
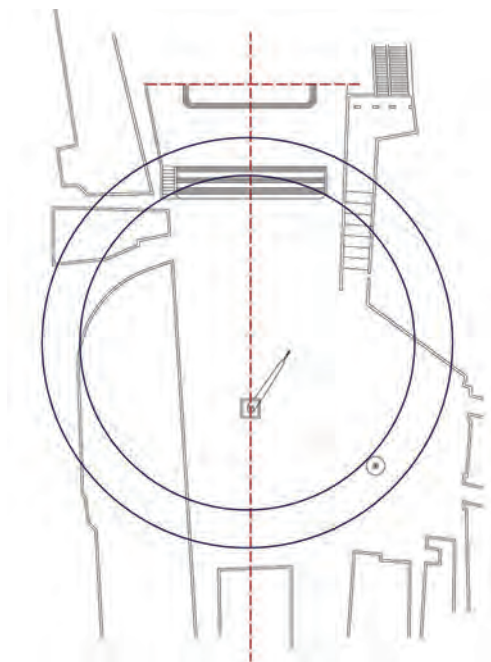


FIG. 17/ LABORATORI DE LA INDIFERÈNCIA.
(LAB IN)

Superposició de tots els plans per la plaça de Sant Pere del Vaticà, 2009. D'esquerra a dreta i de dalt a baix, estat original de la plaça, projecte de Francesco Reinaldi, primera proposta de Gian Lorenzo Bernini, segona proposta, proposta definitiva i superposició de totes les propostes.

La superposició ens permet descobrir que l'eix definit per les façanes de Sant Pere i l'obelisc és l'únic ordre comú que mantenen totes les propostes.

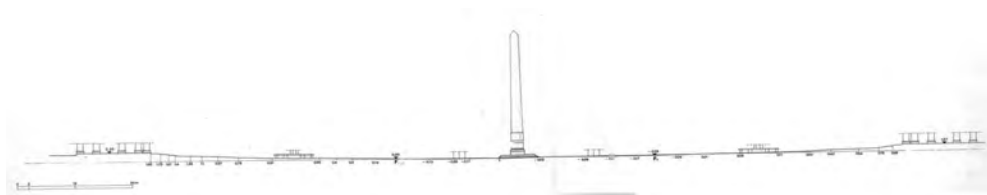


FIG. 18/ Secció de la Plaça de Sant Pere del Vaticà. Bernini.

Com una agulla l'obelisc punxa l'espai públic i deprimeix el paviment de la plaça.

L'avançada estratègia d'acupuntura urbana de Sixt V intentava solucionar no tan sols els problemes de desordre urbà d'una ciutat, sinó que també volia ocupar-se d'un problema que avui podria semblar també de total contemporaneïtat. Durant el pontificat de Gregori XI (1370-1378), Roma va aconseguir recuperar l'emplaçament de la Santa Seu després de 68 anys d'absència a la ciutat. El trasllat temporal de la Santa Seu a la ciutat francesa d'Avinyó va acabar desencadenant la lenta despoblació de Roma. La recuperació per part de Gregori XI de la seu del govern del Vaticà a Roma aniria provocant poc a poc que la ciutat, abandonada, quedés ocupada pel "turisme" de les peregrinacions, de manera que, finalment, Roma va esdevenir una ciutat decadent i perillosa. El gravat d'Antoine Lafrery reproduceix una ciutat de Roma en ruïnes ocupada per fileres de pelegrins entre alguns dels seus monuments, les tanques militars i les set esglésies destí dels pelegrinatges. La gran quantitat de visites permanents de pelegrins a la ciutat i les periòdiques celebracions dels jubileus representaven una nova font de recursos i diners per a Roma, alhora que era la consolidació d'una nova indústria turística. La proposta d'ordenació de Sixt V de fixar amb els obeliscs les futures intervencions de la ciutat permetria també organitzar el moviment confús i deambulant dels pelegrins perduts per la ciutat, una estratègia que també aconseguiria reinvertir els diners obtinguts gràcies als pelegrinatges en millores estructurals de la ciutat.

Paral·lelament a les lectures dels llibres de Heinrich Wölfflin per tal de comprendre millor l'art del Renaixent i del Barroc i de Edmund N. Bacon per entendre millor l'origen del disseny de l'espai públic, en el Laboratori de la Indiferència vàrem decidir estudiar i analitzar els diferents dibuixos realitzats per Bernini per al projecte de la plaça de Sant Pere de Roma. Vam superposar en planta les diferents versions proposades i vam descobrir que totes les propostes, malgrat la seva diferència radical en planta, mantenien sempre en un element en comú, un element mínim de petita escala, d'aparença fràgil i fàcilment desmuntable i transportable; un element, però, que malgrat la seva dimensió petita en relació a les grans proporcions de la plaça era un element carregat de significat, d'intensitat i d'estratègia: l'obelisc.

El redibuixat en el Laboratori de la Indiferència de totes les versions proposades per Bernini és una prova que demostra la força màgica de l'obelisc. En els dibuixos es comprova com les diferents plantes mantenen sempre com a referència geomètrica l'eix que defineix l'obelisc amb la façana de la basílica de Sant Pere. En totes les propostes, excepte en la planta circular, l'eix de l'obelisc amb la façana de Sant Pere s'utilitza com a eix de simetria per a la construcció de la planta. La intensitat de la força magnètica d'atracció que exerceix l'obelisc acaba situant el punt d'intersecció dels dos eixos de l'el·lipse de la proposta definitiva de la plaça.

< FIG. 17

FIG. 18



FIG. 19/ Columnata a la plaça de Sant Pere del Vaticà, Roma, 1995. MBE.

Les pesades columnes constitueixen un dens filtre entre la plaça i l'exterior que garanteix que no es pugui veure la façana de Sant Pere fins que no s'accedeix a la plaça.



FIG. 20/ Plaça de Sant Pere del Vaticà Roma, 1995 Foto mirant en la direcció de l'eix llarg de l'elipse. MBE.

Les fonts i l'obelisc tapen l'única visió permeable de la columnata. Es potencia d'aquesta manera només l'eix cap a la façana de la basílica.

FIG. 19

La densa columnata de les façanes laterals de la plaça construeix un filtre porós que permet el moviment i el pas de les persones, però alhora, la superposició de les quatre fileres de columnes gruixudes de pedra cega les visions cap els carrers que desemboquen als laterals de la plaça. La col·locació estratègica de cada filera seguint la directriu corba de l'el·lipse deixa només lliure la visió de la façana de la basílica de Sant Pere. Aquesta visual coincideix precisament amb l'eix curt de l'el·lipse, definit entre la basílica i l'obelisc. A l'altre eix llarg de l'el·lipse i perpendicular amb aquest últim, se li donarà un tractament que intentarà fonamentalment reforçar la construcció escenogràfica de la plaça i evitar la possible mirada distreta aliena a basílica de Sant Pere. Per això Bernini va decidir fragmentar i dificultar l'única altra visió que geomètricament era possible segons la seva organització en planta. Desplaçant una font existent que ja hi havia en l'emplaçament original i reconstruint-la i situant-la sobre el segon eix llarg de l'el·lipse i reproduint simètricament a l'altre costat de l'obelisc una altra font idèntica a l'original, Bernini s'assegurava que aquest eix llarg paral·lel a la façana de Sant Pere fos per sempre un eix visualment fragmentat i secundari. Obstaculitzant d'aquesta manera la visió d'aquest segon eix llarg de l'el·lipse, Bernini garantia que l'única visual protagonista de l'espai des de la plaça fos sempre la mirada cap a la basílica de Sant Pere.

FIG. 20

Tal i com es pot comprovar en la secció de J. Gros que apareix a *Civic Art*, la col·locació de l'obelisc a la plaça de Sant Pere va lligada a un tractament de la secció: Bernini deprimeix el paviment per tal que l'obelisc quedi subtilment enclotat. La col·locació d'aquesta peça està relacionada amb allò que H. Maertens explica sobre l'emplaçament dels objectes a l'espai públic. Tal i com demostra Gros, l'altura de l'obelisc i el seu emplaçament al centre de la plaça determinen l'alçada de tot el conjunt. L'altura dels sortidors de les fonts també segueix aquesta lògica compositiva i la seva posició es determina mitjançant un joc de proporcions definides per angles de 27 i 45° respecte a l'altura de l'obelisc.



FIG. 21/ Pixades a Sao Paulo, Brasil,
26/01/09. MBE.

Les pixades punxen el cel.

FIG. 21

Pixadores i obeliscs

Retornant d'un viatge de d'estudis al Brasil i comentant a l'avió amb en Jordi Sardà i amb en Lluís Alexandre Casanovas el desenvolupament de la meua tesi i l'excitant viatge que acabàvem de fer a Rio de Janeiro i Sao Paulo, on havíem descobert el fenomen urbà dels *pixadores*, vam veure com havia de reorientar el treball de recerca de la tesi que havia fet fins aquell moment. Recordo que aquella conversa encreuada i desordenada en la qual cada un de nosaltres anava observant sobre les tauletes de l'avió les diferents versions que havia redibuixat de les plantes proposades per Bernini per a la plaça de Sant Pere va servir per descobrir que les pintades dels *pixadores* a les cornises dels edificis alts del centre de Sao Paulo i les plantes de Bernini tenien de sobte quelcom en comú. De cop i volta vam descobrir que en aquelles dues maneres de pensar l'espai públic que tant de temps havia estat intentant entendre, l'espai públic formal per una banda i l'espai públic informal-transitori per una altra, hi havia elements semblants. En aquella conversa ens vam adonar que possiblement la força monumental i formal de les columnates de la plaça de Sant Pere ens havia encegat. Potser el control radical del projecte i la contundent perfecció de l'espai ens havia impedit veure que segurament en aquella plaça també hi havia elements transitoris. Potser l'ordre imponent de la plaça de Sant Pere ocultava el procés estratègic de formalització que hi havia hagut prèviament. ¿Era possible que en llocs on l'ordre t'emboïlla i t'aclapara, espais públics formals, s'hi pogués trobar elements menors que catalitzessin l'espai? ¿Era la força de l'ordre pesant, la que havia fet que la plaça de Sant Pere fos una lloc actiu i viu o era gràcies a altres motius més lleugers?

Potser l'exercici que havíem fet de voler entendre la transitorietat mitjançant l'estudi dels espais públics formals ens havia conduït involuntàriament a excloure tot allò lleuger que formava part d'aquell tipus de llocs públics. No havíem tingut potser una actitud una mica massa automàtica? No havíem estat massa innocents? Molt possiblement la voluntat de voler demostrar la conveniència de projectar transitòriament ens havia abocat, equivocadament, a excloure tot allò que fes referència als espais formals. Potser, més que escollir una de les dues maneres, la formal o la informal, el que havíem de fer era estudiar amb més deteniment els espais públics formals.

Però què era el que hi havia en comú entre aquelles dues imatges de Sao Paulo i Roma? ¿Què era allò que de sobte havia reordenat tot el treball fet fins llavors i també el treball futur de la tesi? Les dues imatges, que tal com hem explicat al principi de la introducció, tenen a primer cop d'ull poc en comú. Ambdós espais comparteixen la presència d'uns elements fràgils, de poca escala, elements aïllats, que poden ser transitoris o que també poden acabar sent permanents. Són elements aparentment mínims, secundaris, elements com l'obelisc de pedra d'Egipte de la plaça de Sant Pere o les pintades efímeres dels gratacels de Sao Paulo, elements que malgrat que són tan diferents aconsegueixen el mateix: catalitzar l'espai públic.

L'obelisc de Sant Pere i les pintades de Sao Paulo són dos catalitzadors de l'espai públic, dos catalitzadors que han qualificat i transformat l'espai i l'entorn on s'han situat.

Catalitzadors de la Urbanitat

Tot el treball de recerca realitzat fins aquell moment havia servit per descobrir que els espais públics, tant si són de caràcter formal com transitori i tant si com si són espai públics realitzats recentment com si són espai públics històrics, necessiten sempre elements d'escala menor per activar-se. Necessiten al que a partir d'ara anomenarem "catalitzadors urbans".

Aquesta tesi se centrarà a intentar demostrar la hipòtesi que els catalitzadors urbans transformen l'espai públic indiferent en un espai públic diferent; contra la indiferència.

Volem comprovar com els llocs públics, per ser uns espais vius i actius, necessiten inevitablement reflexions d'escala menor. Veurem com no és suficient projectar l'espai públic des de criteris només de gran escala. Intentarem demostrar que per construir espai públic no n'hi ha prou, com també passa als projectes d'arquitectura, amb decisions de caràcter compositiu o d'ordre geomètric. Aquesta tesi vol investigar i, al final, si és possible, també demostrar que és necessari projectar elements aparentment, lleugers per activar l'espai públic, elements que, malgrat la seva poca visibilitat i la seva transitorietat, esdevenen fonamentals per formar llocs urbans de qualitat: **els catalitzadors de la urbanitat**.

.2 REFERENTS ANTERIORS

.2.1 ESPAI PÚBLIC INTENS O ESPAI PÚBLIC TIPIFICAT

Exploradors d'arquitectura

Aquesta és una tesi realitzada per un arquitecte que es considera més un explorador de l'arquitectura que no pas un erudit (ETT). És, per tant, una tesi que s'ha elaborat fonamentalment des de la curiositat i des de l'experiència personal pròpia viscuda aquests últims anys. Es tracta d'un document eminentment de contingut gràfic que intenta explicar, justificar i exemplificar amb dibuixos els casos que volen demostrar les hipòtesis d'aquest treball. La majoria d'exemples que il·lustren aquesta tesi es presenten a través de fotografies pròpies preses en diferents viatges. És doncs una tesi sobre l'espai públic elaborada des del convenciment que una bona manera d'explicar la ciutat i l'arquitectura és experimentant-la i dibuixant-la.

No obstant això, durant aquests anys de recerca i viatges, també hi ha hagut, necessàriament, la consulta continuada de llibres i articles relacionats amb l'espai públic, un treball d'investigació que ens ha ajudat a referenciar i argumentar el treball que s'anava elaborant. Són molts els llibres que s'han escrit sobre l'espai públic, però entre tots els llibres consultats n'hi ha hagut tres que ens han ajudat especialment a definir amb més claredat l'àmbit sobre el qual centrar la tesi:

- _ *Civic Art*, de Werner Hegemann i Elbert Peets (1922)
- _ *Construcción de ciudades según principios artísticos*, de Camillo Sitte (1889)
- _ *Design of Cities*, d'Edmund N. Bacon (1967)

(Tot i no ser un expert sobre els autors d'aquets tres llibres, en els següents capítols tant sols es pretén explicar que n'he estret d'aquestes obres per desenvolupar la tesi).

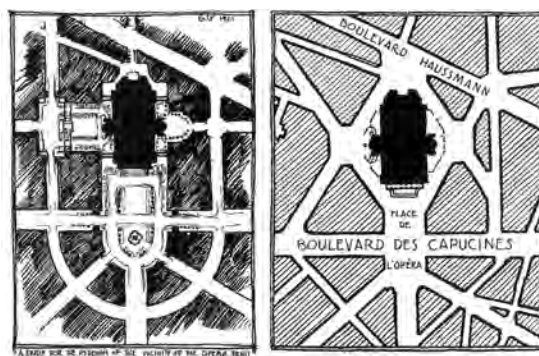


FIG. 22/ GARNIER,CH., Cercanías de la Ópera y nuevo emplazamiento propuesto. París, 1861 a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art, The Architectural Book Publishing Co., New York, 1922 (versió castellana HEGEMANN, W., PEETS, E., Arte Civil, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1993). p.30.

Imatge i dibuix de l'emplaçament de l'edifici de l'Òpera. Proposta d'ordenació de Garnier enderrocant edificis existents i traçant nous carrers i espai públic per acomodar el seu edifici.

.2.1.1 WERNER HEGEMANN

LA TIPIFICACIÓ DE L'ESPAI PÚBLIC

L'any 1861, l'emperador francès Napoleó III va preguntar a l'arquitecte Charles Garnier (1825-1898) quina era la seva opinió sobre el projecte de l'entorn dissenyat per l'enginyer Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) en el qual s'emplaçaria l'edifici de l'Òpera de París.

FIG. 22

Garnier, que en aquells mateixos moments estava projectant el que seria un dels edificis més representatius de l'estil Beaux Arts en la història de l'arquitectura, es queixava de la forma triangular i irregular que Haussmann havia donat a les illes de cases de l'entorn de l'Òpera. Garnier, desolat, va implorar la intervenció urgent de l'emperador Napoleó III davant la lamentable i vulgar ordenació urbana, que segons Garnier, Haussmann tenia previst realitzar. Entre els escrits de l'arquitecte es recullen les ordres que l'emperador va dictar i que, prenent els consells que li havia donat Garnier, exigien a l'enginyer Haussmann que corregís el seu projecte d'ordenació de l'espai públic que envoltava de l'edifici.

El 1878, uns quants anys després, i amb l'edifici acabat exitosament, Garnier -davant la falta de sensibilitat de Haussmann i la total desatenció d'aquest per recollir els seus suggeriments i les ordres de l'emperador- va escriure la carta de protesta següent:

"No conec cap monument antic o modern situat en un entorn de voltants tan deplorables com el de l'Òpera! Alguns han quedat ocults, altres quasi amagats, altres es troben en terrenys inclinats o en fondalades profundes; amb independència del seu emplaçament, a tots se'ls ha estalviat almenys lluitar contra voltants irregulars, cases de major mesura, perspectives en primer pla, laterals i de fons compostos per edificacions vulgars, mal situades o entrecreuades, i contra espais oberts massa petits per instal·lar el monument exempt i massa gran per introduir una escala! En fi, que l'Òpera s'enfonsa en un forat, enterrada en una pedrera! I francament, si no admirés les grans conquestes de Haussmann, sentiria una ràbia furiosa contra ell. Però com que he tingut temps per tranquil·litzar-me ... em consolo pensant que d'aquí uns centenars d'anys, París tindrà un prefecte disposat (com el que avui tenim) a desembarassar els monuments parisencs d'aquells temps, i tindrà la inspiració de desenrunar l'Òpera netejant tota la zona! [...]"



FIG. 23/ Òpera de París. 05/07/2010. MBE.

L'edifici Beaux Arts de Garnier no disposa d'un espai públic que l'emplaci.



FIG. 2-CAOS.

Dibujo procedente de *Architectural Review*, 1904.

FIG. 24/ Dibuix aparegut a *Architectural Review* a HEGEMANN, W., PEETS, E., *The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art*.

Per a Hegemann, aquesta imatge apareguda a una revista de l'època exemplifica el caos que impera a la ciutat contemporània.

FIG. 23

Sigui quin sigui el París del futur, l'Òpera del present està mal situada, s'aixeca en un terreny estret en la part anterior, estret en la part posterior, amb un inflament en el mig que, respectat per la tanca que ressegueix el perímetre, fa que aquesta s'assembli a les nanses d'un piló de col·locar llambordes.. Tanmateix i no menys horrorós, el terreny té un pendent lateral que arrossega irremissiblement a un constrenyiment lamentable que no s'associa a res i que en lloc d'emmarcar el monument, recorda un quadre que penja tort per un costat en el centre d'un saló.¹³

Amb aquesta carta amb to de manifest, l'arquitecte alemany Werner Hegemann comença el seu llibre titulat *Cívica Art*, publicat l'any 1922. De formació enciclopèdica, Hegemann havia estudiat arquitectura, urbanisme i història de l'art a la Universitat de Berlín, a l'Escola Tècnica de Charlottenburg. Havia continuat la seva formació arquitectònica a l'Escola de Belles Arts de París i havia ampliat els seus coneixements d'economia a Filadèlfia, doctorant-se en ciències polítiques a la Universitat de Munic el 1908. Acabada la seva etapa de formació universitària, Hegemann va començar la seva carrera professional: el 1908 va tornar als Estats Units per treballar com a responsable de l'àrea de projectes urbans de Filadèlfia i, el 1910, a l'Oficina Municipal d'Urbanisme de la ciutat de Boston.

Werner Hegemann era, per tant, un arquitecte culte, que havia viatjat molt i que tenia una àmplia i variada formació, un arquitecte enormement preocupat pel creixement descontrolat, desordenat i poc harmònic de la ciutat del seu temps.

El mateix Hegemann ens presenta el seu llibre com un atlas de solucions harmòniques arquitectòniques que il·lustren models ideals per auxiliar als arquitectes desorientats, un llibre que ha d'ajudar a fer un viatge imaginari als futurs clients amb poca formació arquitectònica, un catàleg d'exemples que han de servir de manual per a l'arquitecte per poder enfrontar-se al caos de la ciutat moderna:

FIG. 24

Només en circumstàncies molt especials una obra exquisida destacarà quan s'incorpora en el caos; l'encant i les maneres elegants són ridícules quan contrasten amb el perseverant desequilibri ofensiu de les circumdants. Confiar que l'obra de bona qualitat sobresortirà pel fet de distingir-se del seu entorn és voler enganyar-se. El rebombori que generen en les festes polítiques diverses orquestres tocant a la vegada diferents melodies simbolitza perfectament la fisonomia arquitectònica d'un típic carrer d'una ciutat moderna. El fet que una de les orquestres interpreti Beethoven no dissipa el caos. En aquest caos, l'harmonia i l'honestat s'han perdut.¹³

13

HEGEMANN, W., PEETS, E., *The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art*, The Architectural Book Publishing Co., New York, 1922 (versió castellana HEGEMANN, W., PEETS, E., *Arte Civil*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1993). Pàg. 9.

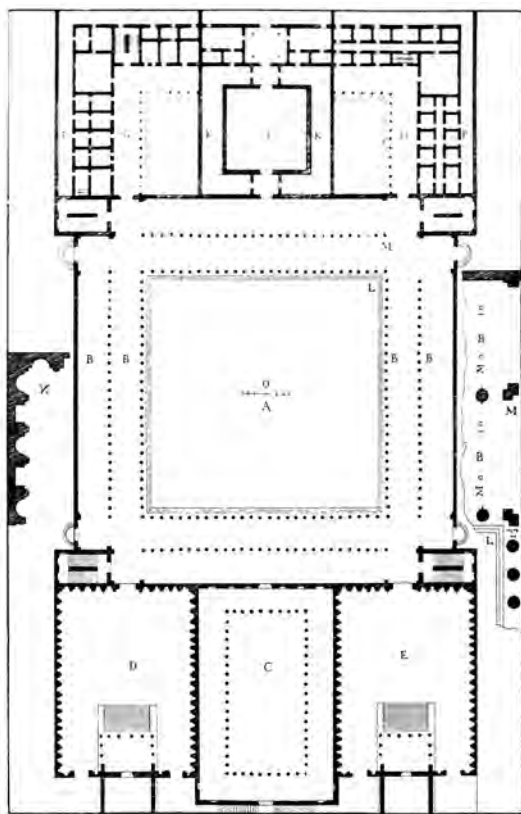


FIG. 25/ PALLADIO, A, Planta ideal de una piazza griega. Roma, 1612 a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art.

L'espai públic entès com un objecte arquitectònic.
Lliçó de compisició Beaux Arts.

FIG. 25

Civic Art. Un catàleg Beaux Arts de l'espai públic publicat el 1922

Si observem les dates en què Werner Hegemann escriu el seu llibre *Civic Art*, advertim que, en aquells mateixos anys, arquitectes i teòrics estaven preparant la publicació dels primers escrits sobre urbanisme modern. El 1925, Le Corbusier publicaria *Urbanisme*¹⁴ i, dos anys més tard, el 1927, Ludwig Hilberseimer escriuria *L'arquitectura de la gran ciutat*¹⁵. No deixa de ser curiós i sorprenent observar com Werner Hegemann, un intel·lectual inquiet i segurament coneixedor de l'ambient cultural arquitectònic del moment, decidís escriure un atlas ple de models ideals i de solucions urbanes exquisides; un catàleg que explica la construcció de la ciutat a partir de la confiança total en la forma arquitectònica definida a partir dels criteris clàssics de la construcció Beaux Arts.

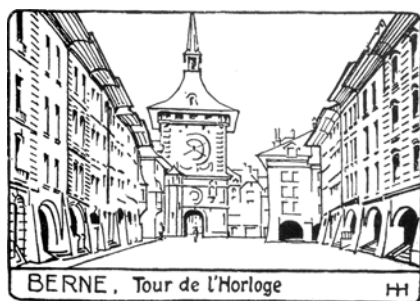
En contrast amb la tendència a l'estandardització de solucions i a la seva condició de repetició, tal com apareixia en les propostes dels arquitectes d'avantguarda, el manual de Hegemann defensa l'estructura arquitectònica de la forma urbana a través d'un coneixement comparat de solucions històriques i segons un procediment esglaonat en la composició.

Vist amb la distància que proporciona el temps, avui *Civic Art* resulta possiblement un llibre escrit a deshora respecte de la seva època. Però la forta influència que va generar és encara avui reconeixible en molts projectes urbans contemporanis. Segurament mirant a contrallum el delicat llibre de Hegemann es descobreixen qüestions a les quals encara avui no hem sabut donar la resposta. *Civic Art* planteja els problemes del tractament de l'espai públic i ho resol a la seva manera mitjançant la construcció d'un paisatge d'objectes arquitectònics. Hegemann suggereix respondre al problema de la repetició i de la seriació de l'espai modern proposant com a solució els principis beauxartians de la connexió de les parts amb un tot.

Civic Art va ser un esforç per intentar construir un manual que tipifiqués i catalogués les diferents situacions de l'espai urbà. Es tractava d'un llibre que havia de convertir-se en un catàleg de solucions i models històrics de referència: un llibre de receptes precises d'espai públic que servís d'ajuda als arquitectes per enfrontar-se al desordre i el caos de la ciutat moderna. Es tractava d'un document que, tal com diu el mateix Hegemann, havia de permetre visualitzar un recull variat de casos reconeguts i guiar amb més facilitat els promotors i arquitectes desorientats.

¹⁴ CORBUSIER, LE, *Urbanismo*, Gili, Barcelona, 1979.

¹⁵ HILBERSEIMER, L., *La Arquitectura de la gran ciudad, la gran ciudad, urbanismo, edificios de vivienda*, (...), Gili, Barcelona, 1979.



Dibuix Sitte 1889

Google Street View 2010.

FIG. 26/ SITTE, C., Perspectivas: Berna - Tour de l'Horloge - i Verona - Piazza Erbe, Piazza dei Signori a SITTE, C., Construcción de ciudades según principios artísticos.

Espai públic permanent.

.2.1.2 CAMILLO SITTE.

LA CONSTRUCCIÓN DE L'ESPAI PÚBLIC SEGONS PRINCIPIS ARTÍSTICS

La influència de Camillo Sitte en el plantejament del manual *Civic Art* de Hegemann és evident. Tant és així que el primer capítol del llibre, titulat "Renaixement modern de l'art civil", està íntegrament dedicat a la figura de Sitte. L'obra *Construcción de ciudades según principios artísticos* - en la qual es criticava la construcció de la ciutat segons els principis higienistes dels enginyers urbans i es reivindicava l'espai dels fenòmens urbans des de una mirada sensible i propera a l'imaginari artístic - representa per a Hegemann una base fonamental per a l'elaboració del seu llibre. No obstant, tot i l'admiració declarada que aquest manifesta per l'obra Sitte en el seu llibre *Civic Art*, els dos arquitectes representen dues maneres molt diferents d'enfocar com s'ha de projectar l'espai públic.

Sitte havia estat per a la majoria d'intel·lectuals de principis del segle XX una figura cabdal, un dels pensadors més influents de la història de l'urbanisme. El seu llibre es va convertir molt ràpidament, des de la primera edició, en un referent teòric de valor inqüestionable. Malgrat que Sitte i Hegemann compartien un mateix interès per teoritzar el creixement de la ciutat, la importància de l'obra de Sitte en el llibre de Hegemann sembla més una cita obligada per justificar-ne el reconeixement que no pas el testimoni de compartir un referent ideològic comú.

En el seu llibre Sitte criticava directament les propostes planes i racionals dels traçats dels enginyers urbans, una crítica que afectava també a la relació física dels objectes de la ciutat amb l'entorn mateix que aquesta havia de produir. El seu meticulós estudi realitzat durant 30 anys li va permetre redactar un llibre carregat d'exemples que justificaven les seves idees.

FIG. 26

Laboratori Sitte

Construcción de ciudades según principios artísticos representa no només un llibre extraordinari perquè va saber avançar-se críticament al seu temps, sinó també perquè es tracta d'una obra que representa un model pel que fa a la manera d'organitzar i raonar un treball de recerca. En el llibre de George R. Collins i Cristiane C. Collins *Camilo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*¹⁶, en el qual s'inclou l'obra de Sitte, es cita una nota de premsa apareguda en un diari de Chicago en la qual es comentava el mètode de treball que Sitter utilitzava per redactar el seu llibre.

“L'estudi de Sitte de les ciutats, especialment de les ciutats medievals, era d'una dimensió enciclopèdica, i a més a més el programa que seguia per visitar una ciutat desconeguda contenia una agradable proposta no tan sols en el seu sentit pràctic i amplitud, sinó també per la manera de plantejar un determinat saber viure. En baixar a l'estació ordenava al xofer que el portés immediatament a la plaça central. Allí preguntava per la biblioteca i quan hi arribava, plantejava tres preguntes: primera, quina era la torre des d'on es podia veure millor la ciutat; segona, quin era el millor mapa de la població; i tercera, l'hotel on es podia menjar millor. A continuació, després d'haver retallat el mapa en petits quadrats més manejables per si feia vent, es dirigiria a la torre panoràmica hi passava unes quantes hores analitzant el plànol de la ciutat. Més tard estudiava amb detall i feia esquemes de la plaça de la catedral, de la plaça del mercat, i potser d'algun altre punt important en l'organització de la ciutat. El 1889, després de 30 anys de realitzar aquells estudis, Sitte va escriure sobre el tema”.

Sitte va plantejar el seu llibre amb la mateixa actitud que ho hauria fet un explorador: volia conèixer en persona les ciutats i els seus espais públics significatius per extreure'n, després de visitar-los, les seves conclusions personals. El seu llibre no és tan sols una obra important perquè és una crítica al planejament higienista i abstracte dels enginyers moderns de l'època, sinó també perquè és un llibre que representa un nou model pragmàtic en què, a través del recull d'infinites proves reals, pot arribar a explicar i raonar noves propostes urbanes.

El mètode sistemàtic i repetitiu de Sitte de dibuixar en blanc i negre les seves pròpies plantes de les places aixecades directament en el lloc i de prendre les seves pròpies perspectives dels espais públics més significatius de la ciutat constitueix el recull d'una informació que intenta copsar l'ambient i el caràcter específic de cadascun d'aquest llocs. Al cap de 30 anys, tot aquests documents de recerca esdevenen un material de laboratori personal inèdit, uns insòlits documents gràfics que són autèntiques proves per certificar i exemplificar el seu pensament, un mètode d'investigació sistemàtic que li permet d'anar teixint a poc a poc el seu propi argument.

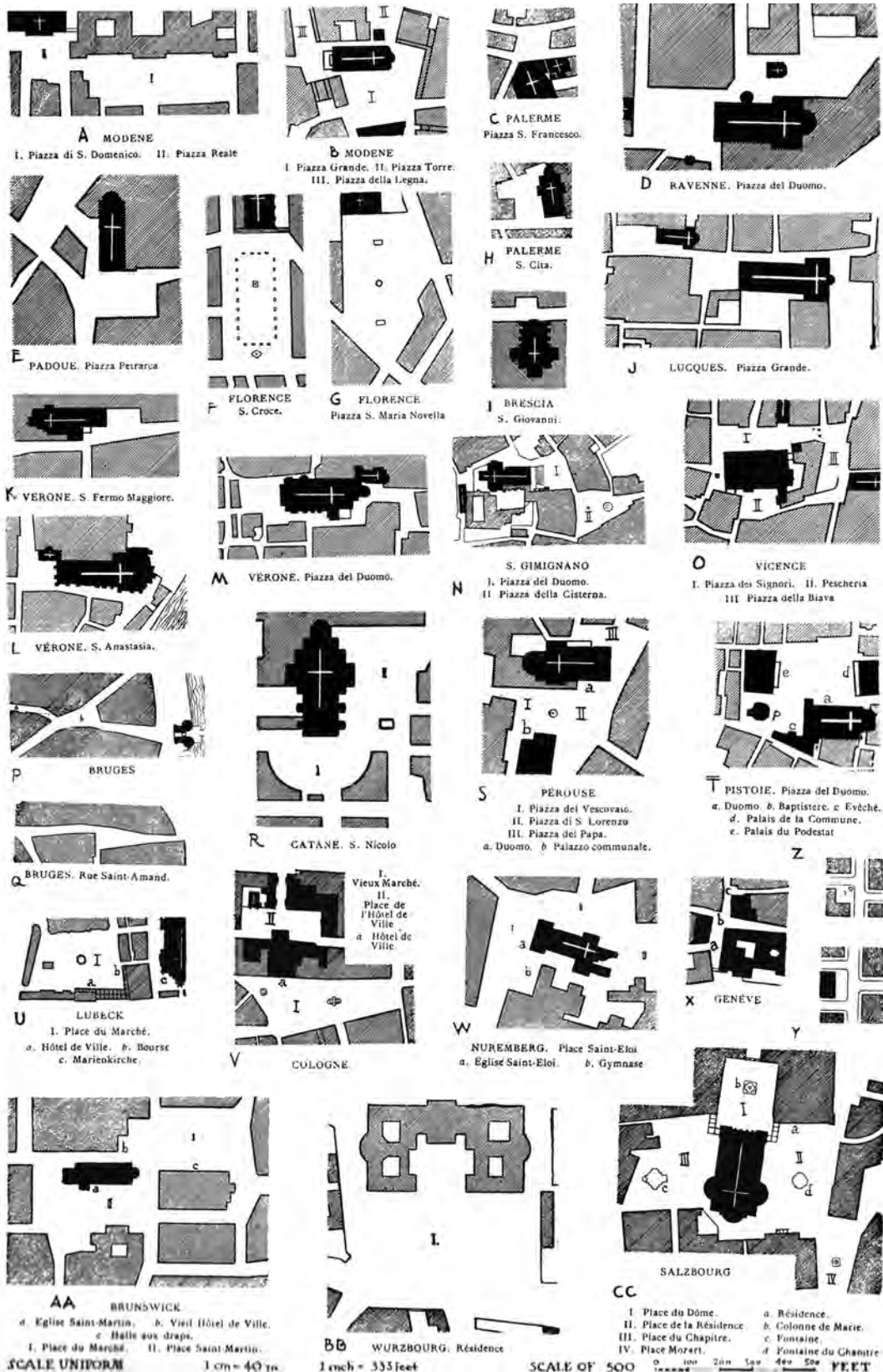


FIG. 40 a 70 (A-C) - VENTINQUE PLANTAS A ESCALA PROCEDENTES DE LA OBRA DE CAMILLO SITTE.

L'espai i la ciutat

L'interès de Sitte per retornar l'urbanisme a una escala molt més humana i menys abstracta es reconeix en els seus delicats dibuixos fets a mà alçada. És interessant observar que totes les plantes que apareixen en el llibre estan sempre representades a la mateixa escala gràfica per tal que el lector pugui fer-se més fàcilment una idea de la mesura dels espais públics que s'hi representen i que les perspectives urbanes que Sitte dibuixa, en les quals habitualment hi apareixen figures humanes, són clarament la voluntat d'explicar la ciutat des de l'espai i les persones. Les perspectives de Sitte semblen un manifest per retornar l'urbanisme als arquitectes, per explicar la ciutat des de l'espai, des de l'espai públic.

És curiosa la contemporaneïtat del llibre de Sitte reivindicant els aspectes psicològics de l'individu amb les teories de la psicoanàlisi elaborades en la mateixa època per Freud. Mentre Sitte realitzava el seu treball al voltant de l'individu urbà, Freud investigava el comportament de l'individu social. Per ambdós, la higiene del seu psiquisme no és quelcom que es pugui afrontar des de la higiene biològica sinó des d'un entorn confortable, ja sigui maternal o urbà.

FIG. 27

< FIG. 27

SITTE, C., *Plantas a SITTE, C., Construcción de ciudades según principios artísticos*, Gustau Gili, Barcelona, 1980.

Sitte dibuixa sempre totes les plantes dels espais públics que visita a la mateixa escala.



Dibuix Sitte 1889



Google Street View 2010

FIG. 28/ SITTE, C. Perspectives Venècia a SITTE, C. Construcción de ciudades según principios artísticos.

Espai públic permanent.

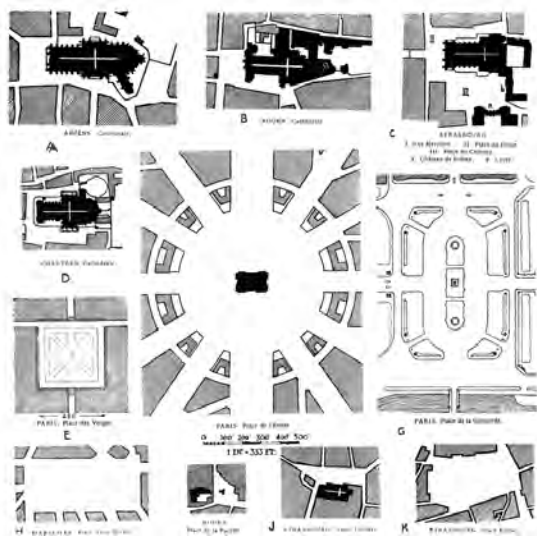


FIG. 29/ SITTE, C., Plantas. a SITTE, C., Construcción de ciudades según principios artísticos.

Exemples d'esglésies no aïllades visitades per Sitte.

Error, temps i ciutat

Els estudis de Sitte representen clarament una mirada partidària d'entendre la ciutat com un procés de formalització que accepta el joc i l'oportunitat, una manera personal de veure el creixement de les ciutats en què l'error s'assumeix com un valor capaç de dotar-les de més complexitat i qualitat, una actitud que entén la ciutat d'una manera processal en què el pas del temps fa de conglomerant de les diferències urbanes. Sitte proposava un urbanisme no purista alternatiu als criteris higienistes dels enginyers moderns. Aquesta actitud queda clarament exemplificada quan Sitte es declara contrari a les propostes modernes higienistes d'aïllar els edificis singulars dels seus contextos. Sitte, per donar una resposta contundent als consells dels enginyers, ho raonarà i exemplificarà mitjançant el seu extens recull personal de proves gràfiques d'esglésies italianes adossades als edificis veïns.

FIG. 28
FIG. 29

En el capítol II, "De com el centre de les places ha de quedar lliure", Sitte explica com el descobriment i el mal ús de la geometria va portar als arquitectes moderns a ocupar equivocadament el centre de les places amb objectes i edificis exempts:

Però no només per a monuments i fonts és encertada la norma del centre desocupat, sinó també en allò referent als edificis, sobretot a les esglésies, que en l'actualitat s'emplacen gairebé exclusivament en el mig de les places, en plena oposició amb els costums antics. Les investigacions més documentades ens ensenyen que les esglésies –sobretot a Itàlia– no es van col·locar mai aïllades, sinó que sempre estaven adossades, ben encastades en altres edificacions, formant places molt interessants,... El resultat és del tot sorprenent; de 255 casos estudiats, hi ha:

_ Esglésies adossades per un costat	41
_ Esglésies adossades per dos costat	96
_ Esglésies adossades per tres costat	110
_ Esglésies encerclades totalment	2
_ Esglésies aïllades	6 ¹⁷

L'interès de Sitte per explicar i documentar la ciutat com un sistema viu, complex i obert li permetia demostrar que les teories proposades pels enginyers moderns d'una ciutat abstracta, plana i purista formada per objectes exempts conduiria, inevitablement, a una ciutat deshumanitzada. Sitte tenia una mètode de treballar que Bruno Latour¹⁸ molt probablement podria identificar com un laboratori modern, un espai capaç, pel seu empirisme, de documentar i demostrar les idees que ell plantejava.

¹⁷ COLLINS, CC i GC, LE, Camillo Sitte y el Nacimiento del Urbanismo Moderno. G. Gili. Barcelona. 1984.

¹⁸ BRUNO LATOUR, La vivienda en un laboratorio. La construcción de hechos científicos. Alianza Editorial. 1995.



Dibuix Sitte 1889

Google Street View 2010

FIG. 30/ SITTE, C. Perspectives Vicenza Piazza del Signori i Strasbourg La Catedral a SITTE, C. Construcción de ciudades según principios artísticos.

Espai públic permanent.

L'alternativa de Hegemann

Hegemann proposava una manera molt diferent a la de Sitte de pensar la ciutat. Opinava que la ciutat moderna havia perdut la coherència i la homogeneïtat de la ciutat antiga i plantejava recuperar l'ordre com un instrument per projectar i construir un creixement harmònic i controlat de les ciutats.

FIG.30

A Hegemann, tot i declarar-se un seguidor del mètode i del pensament proposat per Sitte, la sensació de caos que tenia quan observava la ciutat moderna, el va acabar conduint, gairebé inconscientment, a escriure el seu manual *Cívica Art* com un llibre d'urbanisme alternatiu al de Sitte. Mentre que la ciutat de Sitte es construïa des de l'error, l'oportunitat, el pas del temps i la barreja, a la ciutat de Hegemann el control i l'ordre Beaux Arts eren els responsables del resultat formal.

Les coincidències entre Hegemann i Sitte no es limiten només a les cites que Hegemann fa de Sitte en el seu llibre. Hegemann no només coneixia profundament els principis de l'obra de Sitte que reivindicaven la ciutat des d'una mirada artística i sensible, sinó que també era coneixedor de l'admiració personal de Sitte per l'obra de Richard Wagner.

Per Sitte, Wagner representava el *seu heroi de l'art alemany que lluitava contra les males forces que reprimien la creativitat artística del seu segle*¹⁹. L'interès de Sitte per apropar-se a Wagner va arribar fins l'extrem es va posar en contacte amb el músic per persuadir-lo que li encarregués els decorats de l'òpera *Parsifal*. La influència de Wagner sobre Sitte i Hegemann va fer que tots dos urbanistes tendissin a pensar la ciutat com una obra d'art de creació única, que tots dos veiessin la ciutat i l'espai públic com la wagneriana reunió de totes les arts per produir una obra d'art total.

Ambdós llibres, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, de Camillo Sitte, i *Cívica Art*, de Werner Hegemann, constitueixen dos tractats d'urbanisme fonamentats en principis artístics. En un cas els principis artístics es reconeixen en la confiança de l'acció, de l'oportunitat i del pas del temps, i en un l'altre cas, els principis artístics, es reconeixen en el control i l'ordre dels seus objectes.

19

COLLINS, CC i GC, LE, Camillo Sitte y el Nacimiento del Urbanismo Moderno. G. Gili. Barcelona. 1984.

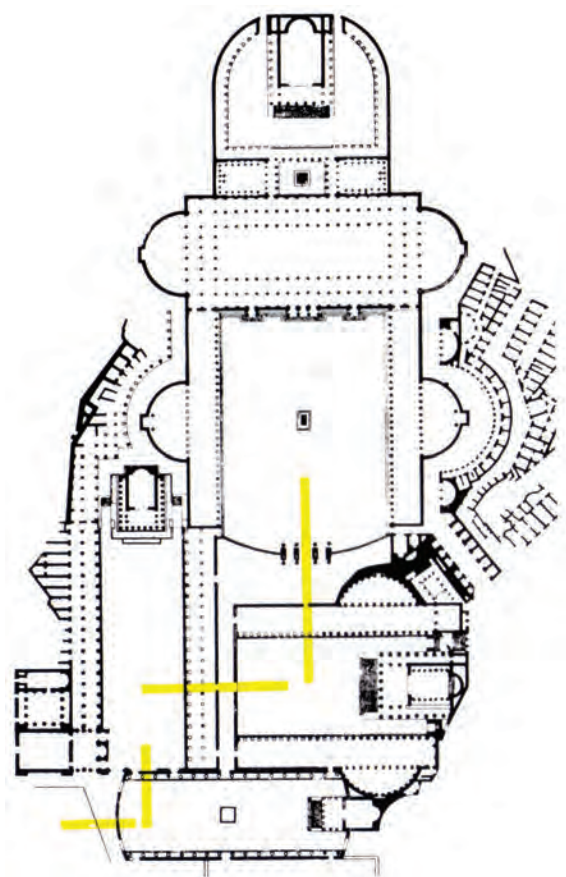


FIG. 31/ BUNIN, A. V., History of the Art of Urban Planning (en rus), Moscou, 1953 a BACON, E.B., Design of cities, Penguin Books, New York, 1974.

L'espai públic construït com un recorregut d'eixos encadenats.

L'espai públic com a edificis acabats

Els estudis Beaux Arts que Hegemann havia rebut durant la seva estada a París van formar el seu caràcter acadèmic i la seva manera clàssica d'entendre l'arquitectura. Per Hegemann, l'art no era altra cosa que l'expressió de l'ordre i la seva plasmació visual, un ordre que s'aconseguia mitjançant l'aplicació precisa de les regles geomètriques de centralitat, jerarquia i simetria.

Els principis Beaux Arts en què Hegemann es recolzava per construir els seus edificis, el van conduir inevitablement a idear un manual sobre la ciutat en el qual es proposava l'espai públic pensat com si es tractés d'objectes arquitectònics acabats, edificis-espai públics, harmònics i compostats.

Les referències que apareixen en el manual *Civic Art* per explicar l'espai públic ordenat que es proposava demostren la voluntat de Hegemann d'editar un llibre enciclopèdic de solucions clàssiques.

FIG. 31

La construcció de l'espai públic en l'època romana es fonamentava en l'agrupació de diferents equipaments públics ordenats cada un d'ells simètrica i jeràrquicament. L'exemple de la planta dels fòrums imperials de Roma (fòrum de Trajà) representa una clara referència de com l'espai públic clàssic s'ordenava a partir de la concatenació d'eixos principals de simetria. L'agrupació seriada de petits espais públics lligats seguint un eix estructural d'ordenació construïa la sensació d'un espai públic general d'escala major. És interessant observar com els espais públics romans es tractaven com si fossin edificis. L'espai públic romà, del qual Hegemann n'extrauria un model per aplicar-lo al seu manual, es construïa mitjançant l'agrupació de recintes tancats amb parets cegues. En l'interior d'aquests recintes, les parets cegues que separaven l'interior de l'exterior es resseguien perimetralment amb unes galeries porxadades que deixaven un espai central obert al cel. Però per què Hegemann no es preguntava què passava fora d'aquelles parets cegues que definien els recintes públics? L'espai públic era només un espai interior? ¿Què eren els espais blancs fora dels recintes? ¿És que potser l'espai buit exterior no era precisament l'espai públic?

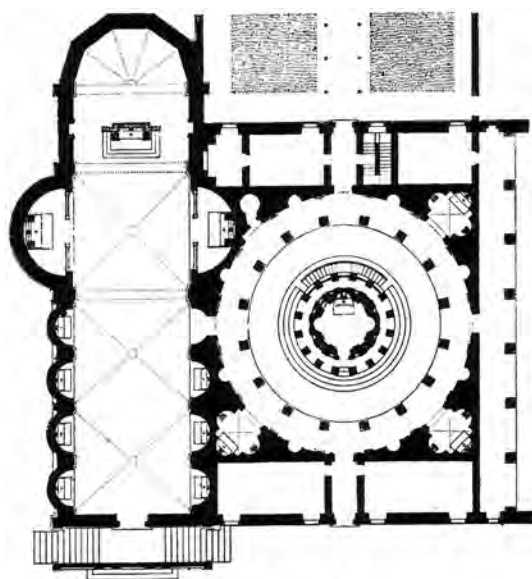


FIG. 32/ SERLIO,S, Planta segons Serlio.
Originalment a Letarouilly, Paul. Édifices de Rome
Moderne, Paris 1974. Extret de HEGEMANN, W,
PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects'
Handbook of Civic Art.

FIG. 32

L'extraordinari recull d'exquisits exemples que Hegemann selecciona en el seu manual per explicar la construcció de l'espai públic segons els principis bàsics de l'escola Beaux Arts demostra repetidament que Hegemann imaginava l'espai públic com un objecte arquitectònic acabat. La inclusió en el seu catàleg de referències clàssiques, no tan sols de l'època romana sinó també de projectes renaixentistes o barrocs, demostra l'interès de Hegemann pels edificis-espais públics tractats com a objectes aïllats.

Els dibuixos de Leonardo da Vinci que s'inclouen en el llibre *Civic Art* sobre estudis d'un edifici simètric i central que s'ordenen no només sobre diferents eixos de simetria en planta sinó sobre un eix de rotació vertical exemplifiquen l'interès de Hegemann per interpretar i traslladar l'ordre objectual a l'espai públic jerarquitzat que ell proposava.

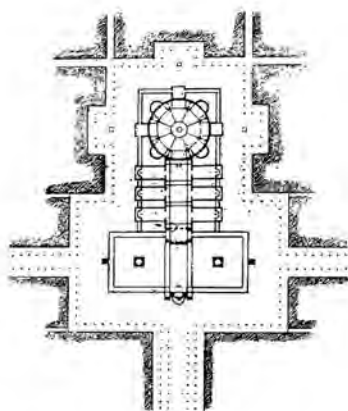


FIG. 319A—PLANTA DE UNA IGLESIA Y SU MARCO URBANO.

La planta propone crear delante de la fachada principal un auto porticado y reflejar la configuración de la iglesia en el entorno urbano mediante retranqueos en las alineaciones de las calles con el fin de obtener un marco equilibrado. Tanto el centro de la fachada principal como los dos *campaniles* aislados en el atrio son hitos visuales que se perciben desde las calles de acceso. Esta propuesta bien pudiera aplicarse al emplazamiento de un gran teatro en el que la galería hiciera las veces de cúpula. (Diseño de K.M. Heigelin, 1830.)

FIG. 33/ HEIGELIN, K.M., Planta d'una església i el seu marc urbà. Roma, 1830 a HEGEMANN, W., PEETS, E., *The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art*.

Espai públic estoig

FIG. 33

Espai públic estoig

La proposta de K. M. Heigelin per a una plaça al voltant d'una església en què l'espai públic que l'envolta no només s'ajusta i es deforma reproduint, com un reflex, el traçat exacte de la planta de l'església, sinó que també l'espai lliure sembla seguir el batec de l'espai interior de l'edifici reproduint a les façanes de la plaça les capelles interiors situades en l'absis de l'església és una mostra clara de com Hegemann s'imaginava el seu espai públic ideal: un espai simètric, en equilibri, controlat, definit amb precisió geomètrica i completament acabat, un espai públic pensat com si es tractés d'un estoig, en el qual cada objecte troba el seu propi espai on situar-se i on protegir-se. La nota al peu del dibuix de K. M. Heigelin on Hegemann comenta com aquesta manera de projectar l'espai públic tipus estoig seria perfectament aplicable a altres tipus d'equipaments demostra clarament la idea que el llibre *Civik Art* volia ser un manual d'exemples que servís com a guia als arquitectes.

Construcción de ciudades según principios artísticos, de Camillo Sitte, i *Civik Art*, de Werner Hegemann, han esdevingut dos llibres fonamentals de la història de l'urbanisme. Les dues obres formen part, gairebé inconscientment, de la nostra manera de pensar i veure avui les ciutats. Els dos llibres, d'una manera natural, han arribat a constituir una part important de la nostra formació d'arquitectes. Es tracta de dos documents tan profundament assumits que, precisament per aquesta raó, moltes vegades costa saber reconèixer-ne la transcendència en la nostra cultura urbana.

Sitte mal interpretat

La clara proposta de Sitte per acostar l'urbanisme als arquitectes i per recuperar una mirada sensible sobre les qüestions urbanes en un moment en què el fort creixement de les ciutats i les seves males condicions higièniques semblava reclamar l'ordre dels enginyers va derivar, en moltes ocasions equivocadament, en una mala interpretació dels propòsits del seu llibre. Tot i que l'obra, tal com hem estat explicant, és un exemple de rigor metodològic, l'esforç de Sitte per descobrir les claus dels creixements de les ciutats prenent com a model d'anàlisi les ciutats medievals va fer que el seu tractat s'entengués com una proposta de reinterpretació i còpia indiscriminada de la ciutat antiga. El mateix Sitte, en diversos moments del seu llibre i avançant-se sàviament a una possibles males interpretacions del seu missatge, es permet explicar que imitacions poc reflexives i pintoresques no han estat mai la llavor de cap proposta sòlida de coneixement:



FIG. 34/ Exercici Catalitzadors Urbanitat
Master Mecxíc DF 2011.

Un guixos activen informalment l'espai públic
de la ciutat

*"Tot i que en el supòsit que només es creés en sentit decoratiu una nova disposició, una nova vista fastuosa i pintoresca, com si el seu únic fi fos la glorificació de la ciutat, no es pot aconseguir això amb la nostra alineació rígida: per aconseguir aquells afectes han d'utilitzar-se aquells colors. Caldria, doncs, preveure ja en la planta tota classe de corbes i angles, és a dir, llicències a la força i casualitats intencionades. ¿Però es pot inventar i construir tal com resulten al llarg de la història? ¿Podrien tenir espontaneïtat i frescor tan rebuscada candidesa i naturalitat artística? L'alegria infantil li està negada a una civilització en la qual ja no es construeix sense solta ni volta, sinó que s'estudia tot racionalment sobre el paper. Ni la vida ni la tècnica modernes de la construcció permeten una copia exacta de les antigues disposicions urbanes, i s'ha de reconèixer que és així si no es vol caure en infantils fantasmagories. Les formoses obres d'aquells mestres han de continuar existint d'una altra manera que per una servil imitació poc reflexiva. Només si investiguem el fonament d'aquestes obres i si aconseguim aplicar-los discretament a les modernes circumstàncies, arribarem a aconseguir una nova llavor del sòl estèril".*¹⁹

Malgrat les banals errònies interpretacions de les idees de Sitte i les múltiples males traduccions de *Construcción de ciudades según principios artísticos*, tal i com expliquen extensament George R. Collins i Cristiane C. Collins a *Camillo Sitte i el Nacimiento del Urbanismo Moderno*, el missatge clau de Sitte de pensar la ciutat des de una mirada propera als fenòmens artístics ha arribat intensament fins a l'actualitat. Sitte representa, encara avui, un referent històric per projectar l'espai públic informal.

FIG. 34

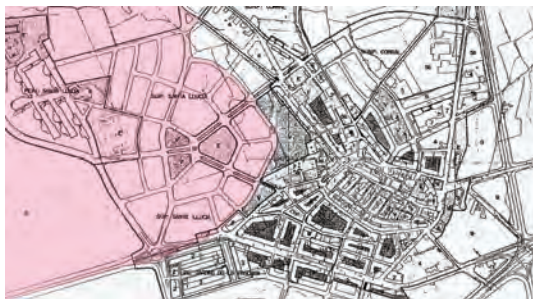


FIG. 35/ INCASOL, Pla d'Ordenació Urbanística de l'Arboç del Penedès. Planta abans de la intervenció.

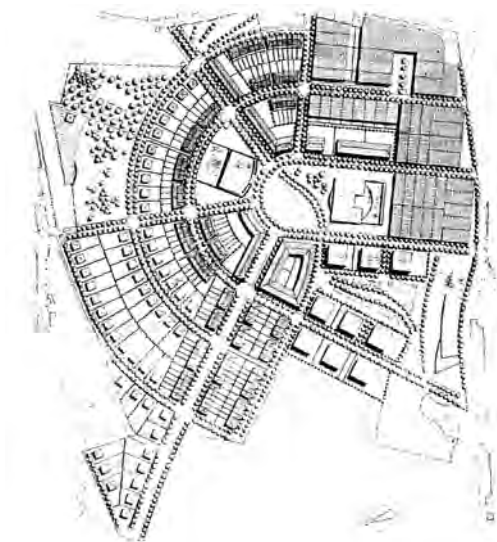


FIG. 36/ INCASOL, Pla d'Ordenació Urbanística de l'Arboç del Penedès. Planta general de la nova ordenació.



FIG. 37/ INCASOL, Pla d'Ordenació Urbanística de l'Arboç del Penedès. Fotografia aèria de l'actuació.

El model formal Hegemann encara avui present

D'altra banda, la influència del manual de Hegemann és també reconeixible en molts projectes contemporanis d'ordenació urbana.

La manera com s'utilitzen les referències històriques i la confiança total en la formalització de l'estructura urbana en figures geomètriques acabades que s'imposen descontextualitzades al paisatge en són una clara mostra. Una multitud de projectes urbans de dubtosa qualitat realitzats darrerament en són un clar exemple. Però, ¿quin sentit té seguir pensant la ciutat i l'espai públic com Hegemann ho feia? ¿Podem seguir projectant l'espai públic com quelcom tipificat i acabat? Si l'espai públic contemporani es caracteritza per ser un espai fluid, connectat, i en trànsit, ¿quin sentit té tipificar-lo?

El projecte d'INCASOL a l'Arboç exemplifica una clara proposta recent d'ordenació tipificada. Es substitueix el projecte d'ordenació anterior, més contextual i menys formal, i s'executa un projecte molt més objectual sense relació amb el lloc. L'ordre geomètric genèric radial de l'ordenació executada substitueix i s'imposa a l'organització acomoda i particular del projecte original.

FIG. 35

FIG. 36

FIG. 37

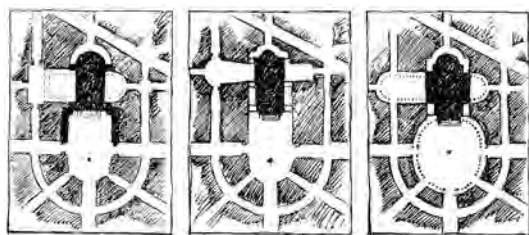


FIG. 38/ GARNIER, CH., Tres estudis de la forma de la Place de l'Opéra. Originalment a GARNIER, CH., Le Nouvel Opéra, extret de HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art.

Estudis per l'emplaçament de l'edifici de l'Opéra. Propostes d'ordenació de Garnier enderrocant edificis existents i traçant nous carrers i espai públic per acomodar el seu edifici.

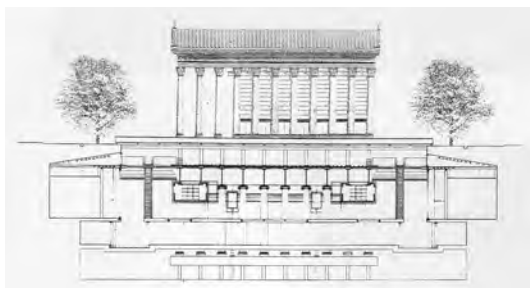


FIG. 39/ ATELIER JEAN NOUVEL, Concurs per a una Mediateca a Nîmes. Secció, 1984. a LUCAN, J., Jean Nouvel: presentació de l'obra, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme, núm. 181-182 Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Abr.-Set. 1989.

La Mediateca s'enfonsa per cedir tot el protagonisme a la Maison Carré. Nouvel construeix un nou emplaçament, plaça, al temple romà.

Nouvel – Garnier. La construcció de l'emplaçament

FIG. 38

Si introduïem Werner Hegemann amb la carta que Charles Garnier va escriure el 1878 reclamant un nou espai públic per a l'Òpera de París, l'any 1984 en una altra ciutat francesa es va convocar un concurs en el qual una de les propostes presentades semblava que plantejar també la idea de construir un nou emplaçament per a un edifici ja existent

El 1984 l'Ajuntament de Nîmes va organitzar un concurs restringit per a la construcció d'una mediateca al centre històric de la ciutat. El concurs, amb un emplaçament molt delicat al costat d'un edifici d'origen romà d'alt valor històric com era la *Maison Carrée*, va induir l'ajuntament a convidar diferents arquitectes de renom internacional a participar-hi. Tot i que el guanyador del concurs va ser el projecte de Norman Foster, amb un edifici que plantejava un subtil exercici de diàleg entre objectes, un d'estil clàssic de la *Maison Carrée* i l'altre d'estil *high-tech*, la proposta de Jean Nouvel va ser segurament el projecte més propositiu de tots els presentats.

Cent sis anys després que Garnier hagués escrit la carta demanant la noble intervenció de l'emperador per tal que l'emplaçament de l'Òpera de París fos corregit, l'actitud de Nouvel en la proposta de la mediateca de Nîmes pot recordar-nos la sol·licitud de modificació de l'entorn que Garnier implorava.

Tot i que una primera mirada superficial pot fer pensar que cent sis anys després es reproduïa una situació similar, l'actitud de Nouvel el 1984 és totalment oposada a la de Garnier del 1878. Garnier volia que es reformés tot l'entorn per tal de deixar el seu edifici totalment emmarcat tractant l'espai públic com un estoig, es a dir, proposant la construcció d'un espai públic mitjançant l'aixecament d'un nou entorn que, substituint els edificis antics, s'adaptés a l'arquitectura de l'Òpera que haurien de servir. La proposta de Nouvel no va caure, com la resta de participants del concurs, en la trampa de pensar el projecte des d'un joc de llenguatge formal entre objectes. El projecte presentat per Nouvel va consistir en una proposta "invisible" i informal. En lloc de pensar un nou edifici, Nouvel va proposar un nou emplaçament per a la *Maison Carrée*. El projecte de Nouvel no va ser una proposta objectual, sinó un edifici sense presència, una mediateca soterrada, una nova plaça per a la *Maison Carrée*, un edifici sense forma impossible d'ésser observat, un espai públic profund, construït per la superposició de capes diferents, un edifici-espai públic en el qual la llum i els reflexes serien els responsables de construir un nou lloc, un ambient de temps transparent, en trànsit, un espai sense acabar.

FIG. 39



FIG. 40/ PIRANESI, G.B., Campo Marzio, Roma, 1762.

En el Campo Marzio de Piranesi l'espai públic és els interiors dels edificis i no els carrers.

Un dibuix en que Peter Eisenman comenta que coincideixen el Genius Loci i el Genius Seculli.

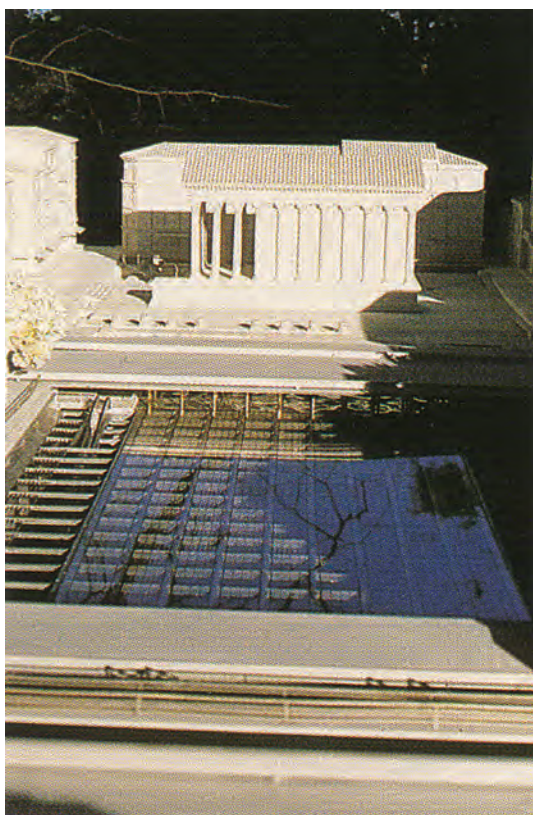


FIG. 41/ ATELIER JEAN NOUVEL, Concurs per a una Mediateca a Nîmes. Maqueta, 1984. a LUCAN, J., Jean Nouvel: presentació de l'obra, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme, núm. 181-182.

Un nou emplaçament per la Mediateca.

Ocupar l'espai buit

El projecte de Nouvel planteja no tan sols una alternativa a l'espai-estoig imaginat per Garnier, sinó que també representa una proposta oposada a l'espai públic romà que Hegemann explica en el seu llibre.

FIG. 40

Hegemann, prenent el model romà com a referència, proposava la construcció de l'espai públic com la composició entre diferents objectes públics, uns espais públics abstractes i autistes, construïts com a objectes acabats, ordenats i equilibrats, uns llocs definits per uns recintes delimitats per unes parets gruixudes que segregaven i oblidaven l'espai buit que quedava a fora. A Hegemann, com en les construccions públiques romanes, no li preocupava l'espai que quedava entremig dels edificis-espais públics. Els buits entre aquests objectes públics, com els carrers, s'entenien com a espais residuals que garantien únicament l'encaix geomètric entre les diferents peces autònomes. Es tractava d'uns espais buits sense forma. Uns llocs doncs, per Hegemann, sense interès.

FIG. 41

El projecte de la mediateca del Nouvel a Nîmes planteja, precisament, construir el seu edifici en aquells espais oblidats per Hegemann. Nouvel ocupa, al revés del que feien els romans i el mateix Hegemann, l'espai residual buit i construeix el seu projecte dins l'espai públic. Nouvel proposa ocupar l'espai entre els objectes públics. Proposa construir la mediateca ocupant les places i els carrers.



FIG. 42/ GUARDI, F., Architectural Capriccio. Dibuix a tinta. Victoria and Albert Museum a BACON, E.B., Design of cities.

Estudi espacial i fenomenològic de l'Espai Públic.

.2.1.3 EDMUND N. BACON

L'ESPAI PÚBLIC DEL SEGON HOME

La influència porosa de Camillo Sitte no només és present en el manual de Hegemann i en la nostra manera d'estudiar i entendre avui la ciutat, sinó que també es pot reconèixer en un altre text fonamental sobre l'espai públic escrit el segle XX. L'any 1967 l'urbanista nord-americà Edmund N. Bacon, format a la universitat Cornell i a l'acadèmia d'art Cranbrook i deixeble de l'arquitecte finès Eliel Saarinen, va publicar el llibre *Design of Cities*. Un tractat d'urbanisme que el mateix Bacon explica de la següent manera:

"Voldria demostrar i dissipar la idea tan profundament estesa que la ciutat és com un gran accident que s'escapa del control de les persones. Jo sostinc que els actes de les persones poden exercir un resultat efectiu a les ciutats i que la forma que aquestes prenen son l'expressió de les més altes aspiracions de la nostre civilització".²⁰

Bacon, com Sitte, entenia la ciutat, com una obra d'art total:

"La veritable participació arriba quan la comunitat i el dissenyador converteixen el procés del planejament de la ciutat i el de projectar els edificis en una veritable obra d'art".²¹

Per Bacon la ciutat és el resultat de la suma de molts projectes i de diferents decisions de les persones:

"The city as an act of will" .

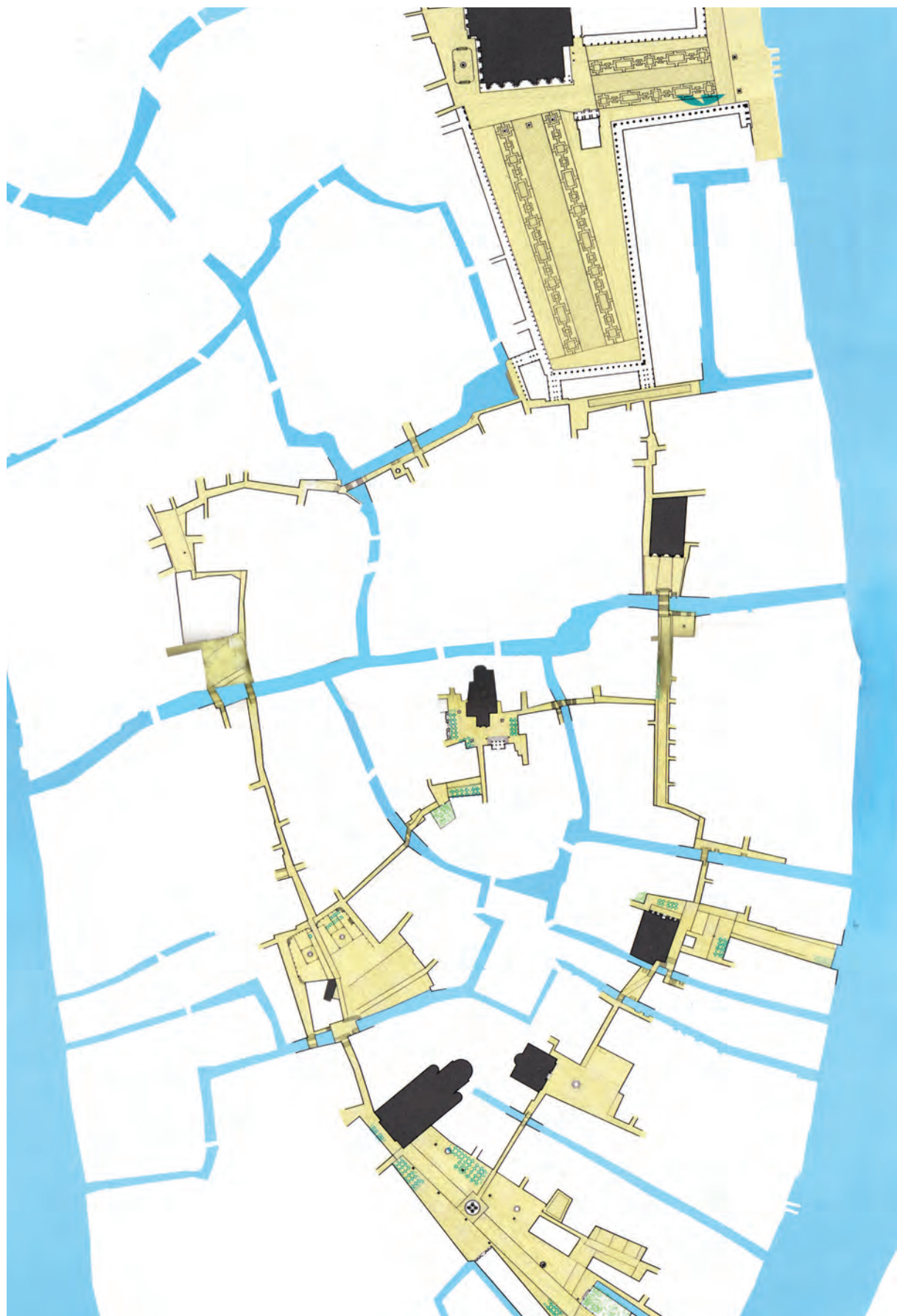
FIG. 42

20

BACON. E, *Desing the Cities*, Ed. Penguin. 1976. Pág 13.

21

BACON. E, *Desing the Cities*, Ed. Penguin. 1976. Pág 23.



L'home i la ciutat

Design of Cities és una obra que, com ja succeïa amb el llibre de Sitte, apropa el planejament de les ciutats als arquitectes. De la mateixa manera que Sitte en el seu llibre estudiava les condicions espacials de la ciutat mitjançant el repetitiu i delicat treball de les seves perspectives urbanes, Bacon proposa en el seu llibre entendre la ciutat com una vivència fenomenològica. Per Bacon la ciutat és sobretot una experiència espacial. I és des d'aquesta percepció arquitectònica des d'on s'ha de projectar la nova ciutat.

L'acurat estudi que Bacon realitza en el seu capítol *"Involvement"*, en el qual a partir del dibuix de Francesco Guardi intenta descobrir quines són les claus per aprehendre una intensa experiència urbana – la relació dels edificis amb el cel, la relació dels edificis amb la terra, el puntillisme de l'espai, la recessió de plans, dissenyar amb profunditat, pujar i baixar, convexitat i concavitat i la relació amb l'home- demostra clarament l'actitud de Bacon d'allunyar-se de l'urbanisme abstracte i deshumanitzat.

A les primeres pàgines de *Design of Cities*, Bacon cita les paraules de John Wood el Jove, responsable dels Crescents de Bath:

"Per aconseguir que jo mateix formés part del projecte, era del tot necessari per mi sentir el paisatge del lloc".

Les paraules de John Wood són un clar testimoni de l'opinió de Bacon, que pensava que per poder projectar la ciutat era necessari experimentar de forma fenomenològica el lloc.

FIG. 43

Greg Heller, avui president de la *Ed Bacon Foundation* i col·laborador en les últimes publicacions de Bacon, explica a la seva tesi doctoral²² de quina manera el seu mestre elaborava els seus llibres. Segons Heller, el mètode utilitzat consistia en una primera recerca d'informació gràfica i d'imatges sobre intuïcions i experiències viscudes per ell mateix. Un cop recopilades les imatges, com si es tractés d'un joc de cartes, les imatges eren esteses sobre una taula i, establint un joc d'associacions, eren minuciosament ordenades. Una vegada les imatges estaven organitzades, es començaven a omplir els espais buits amb el text que les relacionava.

22

Heller, G, The power of an idea. 2004. Wesleyan University.

< FIG. 43

FIG 42/ STROBL, A. K., Plano de Venecia, E.B., *Design of cities*.

Dibuix precís de Bacon que explica l'espai públic de Venècia com un sistema complex de buits i plens.

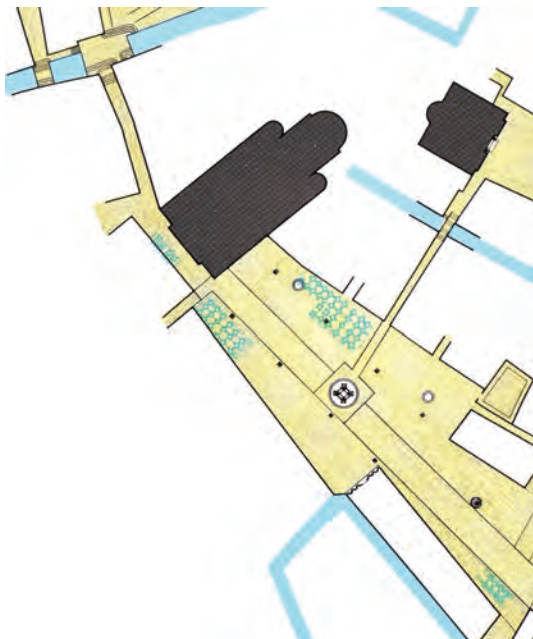


FIG. 44/ GUARDI, F., Architectural Capriccio.
Dibuix a tinta. Victoria and Albert Museum a
BACON, E.B., Design of cities.

Bacon dibuixa les places amb les taules i els paviments.

Aquesta manera que Bacon tenia d'elaborar els seu llibres, des d'una composició de buits i plens, explica clarament la naturalesa arquitectònica de la seva obra teòrica. El caràcter arquitectònic del disseny gràfic de *Design of Cities* complementa i reforça la idea de Bacon d'explicar la ciutat com una experiència espacial.

En el llibre, a més de la selecció exquisida i suggerent d'imatges que argumenten les idees de Bacon, sorprenen la sèrie de delicats dibuixos realitzats pel mateix autor que complementen i radicalitzen el llibre.

L'escala menor com a catalitzador de l'espai

Els fascinants dibuixos de Bacon emocionen per la seva precisió i força pedagògica inquietant. Sorprenen però també, els textos que omplen els espais buits del llibre, textos sempre carregats d'intensitat i exactitud per descriure els seus acurats dibuixos. Quan Bacon, per exemple, explica a les pàgines 102 i 103, la concatenació de places de Venècia i argumenta que aquests espais públics que es relacionen els uns amb els altres són només comprensibles si s'entenen com un sistema de relacions complex, les seves acurades observacions il·lustren l'escrupolositat i l'enginy de la seva anàlisi. La seva mirada és intensa, capaç d'entretenir-se en la petita escala urbana i confiar que la intervenció menor sigui també un veritable catalitzador de l'espai públic.

"El dibuix demostra específicament com l'especejament del paviment, l'emplaçament dels graons, dels ponts, l'ornamentació de les façanes, les esglésies (grafiat de color girs), els pous, els monuments, els pals de les banderes, i a més a més l'emplaçament precís de les taules de les terrasses del bars (de color blau) acompanyades pels testos de plantes (de color verd), tot contribueix a construir una experiència unitària i a relacionar intensament una plaça amb l'altra".

Bacon fou el primer a dibuixar en les seves plantes la importància i la contribució que des de l'àmbit privat es fa sobre l'espai públic. Dibuixant també els cafès i les terrasses i l'especejament del paviment i els comerços, ens mostra la importància de la interacció del comerç en l'espai públic, la importància d'allò que sembla lleuger però que en canvi és capaç de transformar la ciutat. El comerciants de Venècia entenen que l'activitat comercial pot ser la responsable que un espai públic esdevingui confortable i actiu i proposen unes noves relacions ambigües entre l'àmbit privat i públic.

FIG. 44



FIG. 45 / Dibuix Piazza della Santissima Annunziata Florencia de Giuseppe Zocchi, 1744



FIG. 46 / Piazza della Santissima Annunziata Florencia.

Espai públic i temps. El ritme de Brunelleschi perviu i ordena.

Tal i com enuncia Solà Morales en el seu llibre De Cosas Urbanas

*“La ciudad buena es la que logra dar valor público a lo privado. Y es así como una buena ciudad es la que está hecha de buenas casas, de buenas tiendas, de buenos bares y de buenos jardines privados, tanto como está hecha de paseos públicos, de monumentos o edificios representativos. Y, por tanto, la calidad de lo individual es condición para que, al ser semánticamente colectivizado, genere una riqueza colectiva”.*²³

Entendre que el comerç és un catalitzador informal de l'espai públic és atorgar-li una dimensió fonamental en la construcció de lo urbà. Ja no es considera únicament que la ciutat és una realització que es fa des de l'àmbit públic sinó que el privat és capaç de liderar en alguns casos l'èxit d'un espai compartit. En algunes situacions contemporànies, la realitat ha sobrepassat aquesta responsabilitat compartida i recau de manera més intensa sobre la part privada.

El Principi del Segon Home

El suggeriment d'estudiar aquest llibre clau de la història de l'urbanisme em va arribar a partir de les converses mantingudes amb els professors Enric Serra i Joaquim Español. Ambdós, coneixedors del meu interès per analitzar l'espai públic renaixentista i barroc, em van recomanar la lectura del Principi el Segon Home de la plaça de la Santissima Annunziata a Florència, descrit per Bacon en el seu llibre.

Desig of Cities s'organitza cronològicament i en dos grans blocs. El primer bloc està format per lliçons que exemplifiquen projectes urbans històrics de ciutats europees. En el segon bloc es parla de projectes urbans més recents, de casos moderns i futurs.

FIG. 45

FIG. 46

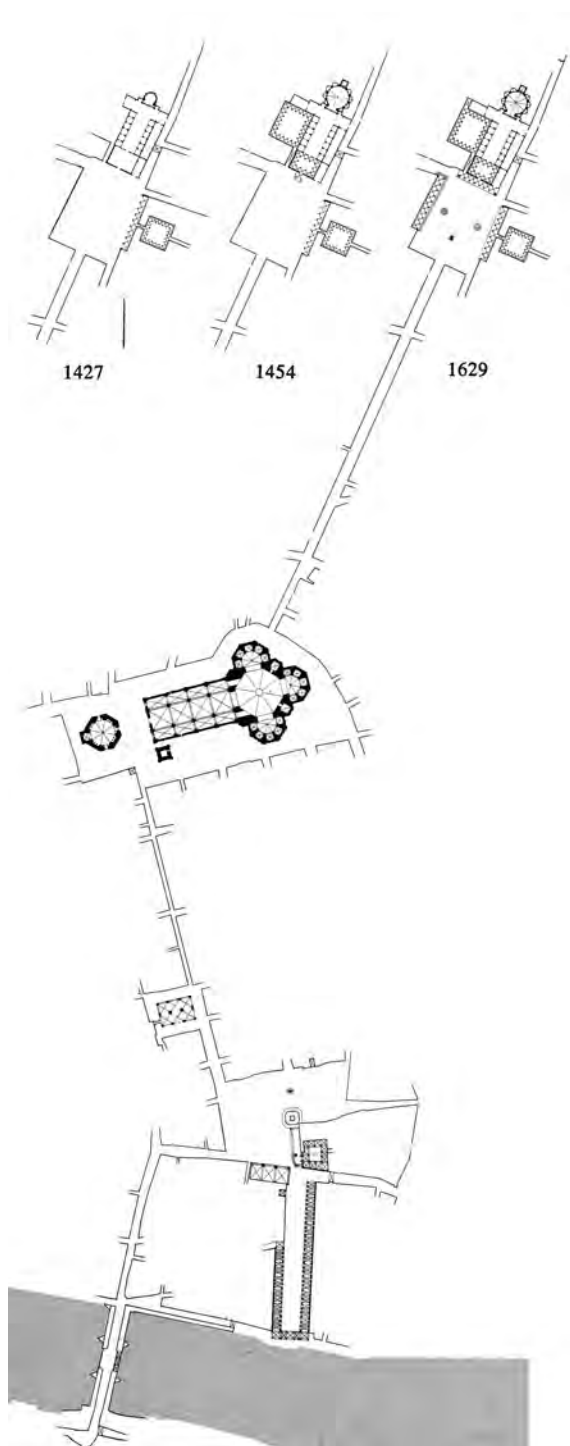


FIG. 47/ STROBL, A. K., *Piazza della Santissima Annunziata* a BACON, E.B., *Design of Cities*.

Principi del segon home. Un espai públic construït en 202 anys.

En el primer bloc, i un cop ha revelat els criteris que justifiquen el treball del llibre, Bacon explica la importància d'experimentar personalment la ciutat, i exposa com les decisions dels arquitectes són capaces de definir la forma urbana. L'arquitecte inicia una narració brillant i suggerent d'exemples de projectes urbans històrics. Sorpren reconèixer la coincidència entre els llibres de Bacon i de Sitte, dos llibres escrits amb 78 anys de diferència. Quan el 1889 Sitte escriu *Construcción de ciudades según principios artísticos*, necessita els referents històrics de ciutats italianes per il·lustrar les seves idees i poder criticar l'urbanisme higienista; el 1967, quan Bacon escriu *Design of Cities*, requereix també exemples de ciutats històriques europees per poder revelar els criteris que per ell constitueixen la base de l'urbanisme modern.

En un dels primers capítols dedicats a l'estudi de la ciutat renaixentista i prenent com a referència la plaça de l'Annunziata a Florència, Bacon revela, discretament i emotivament, el principi del Segon Home.

FIG. 47

La plaça de l'Annunziata, que es va executar durant 202 anys, des del 1427 fins al 1629, és per Bacon un exemple excepcional de la construcció d'un espai públic harmoniós i unitari. La importància d'aquest lloc urbà no rau tant en la responsabilitat del primer arquitecte, Fillippo Brunelleschi, que intervé a la plaça construint l'Hospital dels Sants Innocents, sinó que, tal com Bacon explica, la responsabilitat de la construcció d'aquest espai urbà harmoniós és, fonamentalment, de l'últim arquitecte que hi intervé, Antonio da Sangallo el Vell. Per Bacon, la contenció de Sangallo en concedir el protagonisme a l'ordre preestablert per l'edifici de Hospital dels Sants Innocents i en prioritzar el valor de la composició harmoniosa de la plaça renunciant a introduir un nou ordre arquitectònic personal és l'actitud que ell anomena "el principi del Segon Home". Per Bacon és Sangallo qui, intel·ligentment, decideix valorar primer l'espai públic i continuar humilment l'ordre ja establert per Brunelleschi a la plaça. Sangallo és el responsable real de la qualitat final d'aquest lloc públic de la ciutat. Si Sangallo no hagués sabut renunciar a la seva brillantor personal i hagués construït un edifici poc respectuós en el seu emplaçament, avui la plaça de l'Annunziata no seria, segurament, un espai públic harmoniós de referència.

Bacon evidencia amb el projecte de plaça de l'Annunziata de Florència la importància del pas del temps en la construcció de l'espai públic. Explica com l'espai públic intens es pot pensar com un projecte estratègic obert, amb decisions enllaçades durant 202 anys, per exemple, com en aquest cas.



FIG. 48/ PHILADELPHIA CITY PLANNING COMMISSION, The Better Philadelphia Exhibition Catalogue.

Planta de l'exposició.



FIG. 49/ ABRAMS, S. & L., The Time-Space Machine, 1946 fotografiat per Ezra Stoller, ESTO, 1946.

The Better Philadelphia Exhibition

El 1945, a les acaballes de la Segona Guerra Mundial, quan Bacon es trobava al Pacífic Sud enrolat amb les tropes americanes, va rebre una carta del seu amic arquitecte Oskar Stonorov, invitant-lo a codirigir, conjuntament amb l'arquitecte Louis I. Khan, una exposició sobre la ciutat de Filadèlfia.

La idea de Stonorov era aprofitar l'ànim positiu que es començava a palpar a la societat americana, que ja veia, esperançada, el final de la Segona Guerra Mundial. Stonorov plantejava una exposició en la qual l'objectiu fonamental havia de ser el de convèncer els ciutadans de Filadèlfia que podien tenir una ciutat millor si confiaven en les idees dels arquitectes.

FIG. 48

L'exposició, que es va titular *Better Philadelphia Exhibition*, va ser inaugurada el 8 de setembre del 1947 i va ocupar dues plantes del centre comercial Gambels, cedides per l'empresari Arthur C. Kaufman. Amb tan sols cinc setmanes de durada, l'exposició va representar la confirmació de Bacon com un arquitecte visionari del creixement de la ciutat i va permetre-li guanyar-se definitivament la confiança dels dirigents polítics de la ciutat.

Durant els 21 anys que Bacon va acabar treballant com arquitecte en cap de l'àrea de planejament de la ciutat de Filadèlfia, compartint amb Louis Khan competències a les oficines de l'ajuntament, va poder veure com molts dels projectes que havien proposat conjuntament a l'exposició s'anirien realitzant lentament.

The Time Machine

FIG. 49

La *Better Philadelphia Exhibition* havia d'explicar com era la Filadèlfia del 1946 i com s'imaginava que seria el 1982, 300 anys després de la fundació de la ciutat. L'exposició començava amb *The Time-Space Machine*, un panell interactiu format per diverses capes de vidre retroil·luminat ideat per Bacon que servia per situar els visitants sobre un plànol de la seva ciutat, alhora que els permetia descobrir els projectes que els arquitectes proposaven en relació a l'emplaçament de les seves llars. *The Time-Space Machine* s'anava transformant lentament. Es tractava d'un panell dinàmic en qual s'anaven il·luminant seqüencialment les diferents fases d'execució dels projectes proposats a tota la ciutat, convidant, d'aquesta manera els visitants a participar en l'exposició de manera activa. La *Better Philadelphia Exhibition* volia ser una exposició que havia de convèncer als ciutadans de Filadèlfia que amb la seva participació es podria construir una ciutat millor.



FIG. 50/ ABRAMS, S & L., The city center model, 1946. fotografiat per Ezra Stoller, ESTO, 1946.

Bacon es va encarregar del quadrant de sud-est, on proposava un nou sistema de vies verdes. Kahn i Storonov van dissenyar el centre de la ciutat, on l'anomenada "Muralla xinesa", un enorme viaducte ferroviari de la xarxa de tren de Pennsilvània, partia la ciutat en dues.

FIG. 50

La gran maqueta

A l'exposició també hi havia, a més a més de *The Time-Space Machine*, una altra maqueta que va centrar l'atenció de tots els visitants. Es tractava d'una maqueta mutant de grans dimensions (10 metres de llarg per 4,5 d'ample) que ensenyava com Filadèlfia es transformaria en els futurs 37 anys vinents (del 1946 al 1983). Una maqueta que, de la mateixa manera que ho feia *The Time-Space Machine*, volia incorporar el temps i el procés com a idea de transformació de la ciutat. La maqueta, magníficament documentada amb unes imatges en blanc i negre del fotògraf Erza Stoller, il·lustra la productiva i exquísida col·laboració entre les idees erudites de Ed Bacon i la sensibilitat brillant de Louis Khan.

La maqueta tenia dues cares i estava col·locada aproximadament a un metre de terra. Estava dividida en tretze trossos, cada un dels quals rotava independentment sobre ell mateix. Una veu en *off*, que explicava l'evolució de la ciutat, feia girar els tretze trossos automàticament ensenyant la cara de sota de la maqueta. En una de les cares hi havia la Filadèlfia del 1946 i en l'altra, la del 1983. Es tractava d'una maqueta reversible que permetia barrejar diferents fragments de la ciutat, mostrant alhora la mescla de diferents trossos de la Filadèlfia actual i la Filadèlfia futura, una maqueta que demostrava com la força de les idees pot transformar la ciutat en el temps.

La idea de realitzar una maqueta que es transformés seguint les ordres d'una veu oculta en *off* recorda el principi del Segon Home que Bacon enunciaria uns quants anys més tard en el seu llibre *Design of Cities*. La veu de Brunelleschi era també per a Bacon, la veu en *off* capaç d'establir l'ordre de la plaça de l'Annunziata.

La ciutat futura s'havia de projectar amb un conjunt de propostes pensades com un sistema capaç de construir un organisme complex de relacions. La ciutat s'havia de pensar com un procés obert que permetés reformar i créixer estratègicament.

Temps i espai

El títol *The Time-Space Machine* que Bacon va decidir posar el 1946 al panell retroil·luminat de l'exposició, anuncia clarament les idees claus que Bacon desenvoluparia en el seu futur acadèmic i professional: el temps i l'espai. ¿Com es podia pensar la ciutat entesa com un sistema obert? ¿Hi havia una manera de pensar la ciutat en la qual es pogués definir estratègicament l'espai públic en el temps? El principi del Segon Home descobert per Bacon a Florència uns anys després seria segurament la resposta a moltes de les seves preguntes.

.2.1.4 FILADÈLFIA_ROMA_TROIA

La maqueta retroil·luminada de la *Better Philadelphia Exhibition* estava pensada per capes i representava la ciutat com si es tractés d'una ciutat històrica europea. Era una maqueta que explicava una ciutat superposada sobre una altra ciutat més antiga. Es volia exposar la ciutat com un procés obert en transformació permanent, un organisme complex sense una forma acabada. Expressava la idea d'una ciutat incompleta, imaginària, en trànsit.

Filadèlfia i el Campo de Marzio de Piranesi

La maqueta de la *Better Philadelphia Exhibition* recorda una gravat il·lusori que apareix, estranyament, en el manual *Civic Art* de Hegemann.

En l'extraordinari recull de dibuixos i exemples diferents de la història de l'arquitectura que Hegemann utilitza per explicar i proposar una ciutat harmònica s'hi troba, sorprenentment, una làmina exquisida de Piranesi del Campo de Marzio de la ciutat de Roma. La làmina de Piranesi aporta un "nou" valor al manual de Hegemann que no es reconeix en la resta d'exemples del llibre. De la mà de Piranesi s'infiltra en el catàleg de Hegemann certes visions transitòries que valoren aspectes de la ciutat que van més enllà dels objectes arquitectònics. El dibuix de Piranesi barreja el *genius loci* amb el *genius seculi* de Roma. És una làmina formada per edificis reals i imaginaris amb i sense escala.

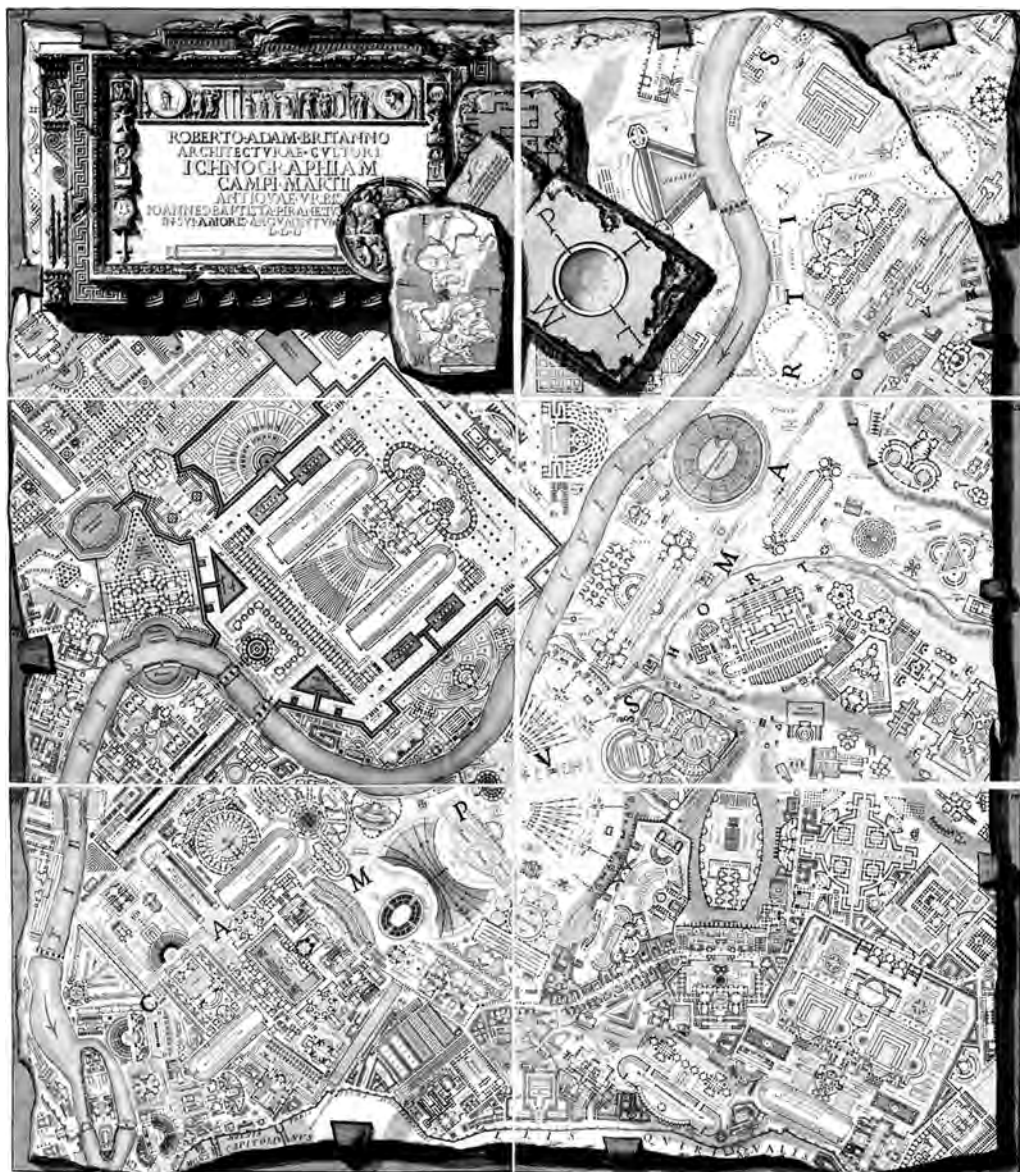


FIG. 51/ PIRANESI, G.B., Campo Marzio, Roma, 1762.

Genius loci i genius seculi en un mateix dibuix.

FIG. 51

Tot i que a *Design of Cities* hauria estat previsible trobar-hi la reproducció de les làmines del Campo de Marzio, sorprèn que en tot el llibre de Bacon no hi aparegui cap dibuix de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Tot i l'absència dels dibuixos en el llibre, els gravats del Campo de Marzio eren uns documents que Bacon coneixia sense cap mena de dubte. Possiblement, aquesta estranya carència s'explica per la coneguda admiració que Louis I. Kahn tenia per Piranesi. Robert McCarter, historiador de la universitat Washington de Saint Louis i autor d'una de les més completes monografies recentment editades sobre l'arquitecte de Filadèlfia, comenta la fascinació que Kahn tenia pels dibuixos del Campo de Marzio. Segons McCarter, els dibuixos del Campo de Marzio eren capaços d'hipnotitzar Kahn i embadalir-lo fins a l'extrem que es quedava hores i hores observant detalladament els gravats de mida original que l'arquitecte tenia penjats a les parets del seu despatx. Probablement els motius que van acabar forçant l'exclusió de Piranesi de *Design of Cities* va ser el seu caràcter tràgic i decadent, incapaços, potser per Bacon, de construir una harmoniosa continuïtat urbana. O, tal i com explica Robert McCarter en les seves classes, el que realment va excloure definitivament Piranesi del llibre van ser les desavinences i les contínues i llargues discussions entre Bacon i Kahn.

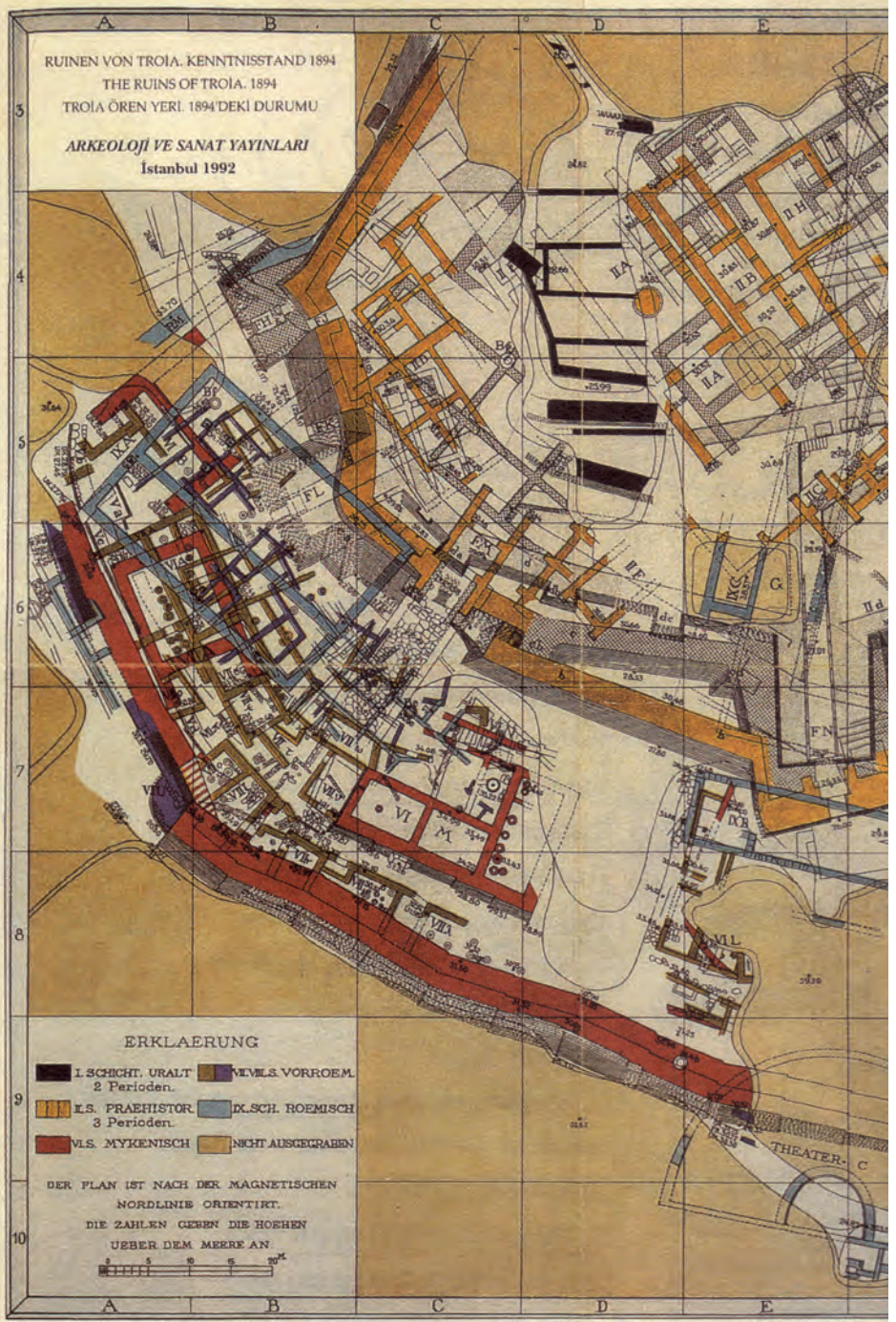
RUINEN VON TROIA. KENNTNISSTAND 1894

THE RUINS OF TROIA. 1894

TROIA ÖREN YERİ. 1894'DEKİ DURUMU

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

İstanbul 1992



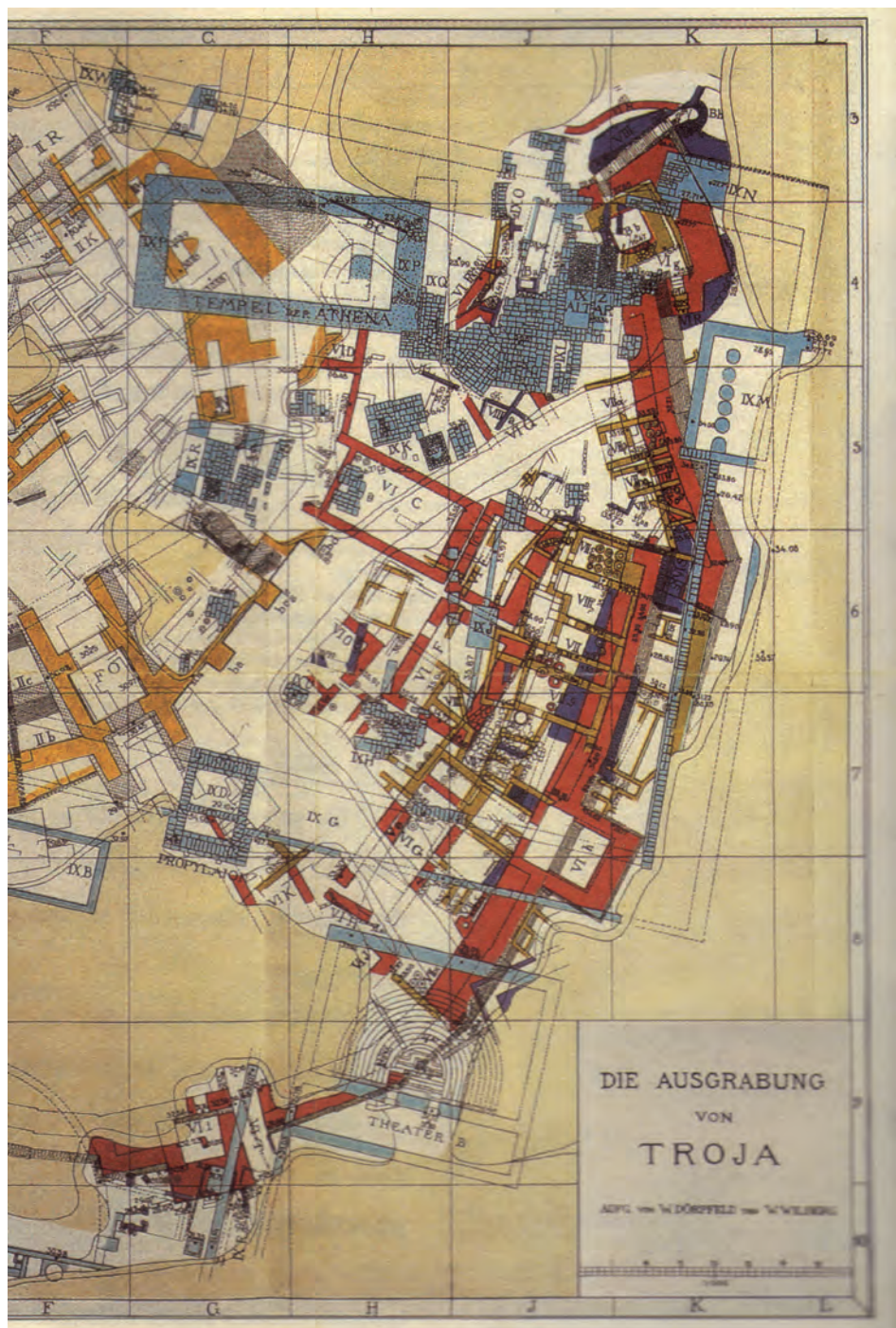


FIG. 52/ DÖRPFEL, W., Plano de Troia a HERTEL, D., Troya, Madrid, Acento, 2003.

Troia. Nou ciutats superposades. Les cases i els edificis es van construir l'una sobre l'altra. Els carrers i les places, l'espai públic, és l'únic que es manté igual.

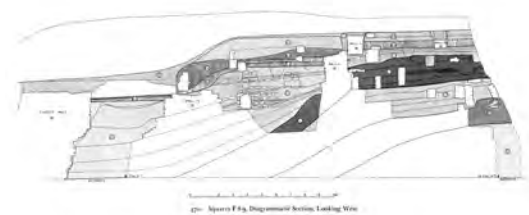


FIG. 53/ Secció de la ciutat de Troia.

Topografia urbana. Capes i capes superposades d'arquitectura formen la ciutat

Filadèlfia i Troia

Mentre que per Hegemann els dibuixos de Piranesi del Campo de Marzio representaven l'expressió d'una immensa orgia plena de columnes, també representen, encara que Hegemann no ho imaginava, l'expressió de la transitorietat urbana i la representació gràfica d'una ciutat imaginària en la que els carrers i les places s'entenen com espais residuals i sense control.

Els romàntics dibuixos de Piranesi del Campo de Marzio de la ciutat de Roma o la maqueta estratigràfica de la *Better Philadelphia Exhibition* recorden uns altres emocionats dibuixos que expliquen la ciutat com un procés de superposició de capes. Des del 1882 fins el 1894, l'arquitecte i arqueòleg alemany Wilhelm Dörpfeld es va desplaçar a les restes de la ciutat de Troia per estudiar, de la mà del famós arqueòleg Heinrich Schliemann, la formació i transformació històrica de la ciutat. Durant els dotze anys d'investigació de camp que Wilhelm Dörpfeld va realitzar a la ciutat del mar Egeu, va arribar a descobrir que la ciutat de Troia estava formada per la superposició de 9 ciutats diferents una sobre l'altra. El treball realitzat per Dörpfeld va servir per avançar la tècnica de l'estratigrafia i estudiar la superposició d'estrats identificant cada un d'ells amb una edat de formació de la ciutat. Durant els mateixos anys que Dörpfeld es trobava a Troia fent els seus treballs de recerca arqueològica per entendre la formació de la ciutat, Camillo Sitte estava elaborant el seu llibre *Construcción de ciudades según principios artísticos*, que s'acabaria publicant el 1889.

< FIG. 52

Sitte arqueòleg

FIG. 53

Dörpfeld i Sitte compartien el mateix interès per comprendre la ciutat històrica. Ambdós arquitectes treballaven en el mateix moment, en les mateixes dates, com a arqueòlegs. Tots dos utilitzaven el mateix mètode de treball. Confien que una recerca científica fonamentada en el treball de camp i el desenvolupament metòdic als ajudaria a descobrir les lleis de formació de la ciutat.

Tant els dibuixos imaginaris de Piranesi de la ciutat de Roma com la maqueta mutant de Bacon i Kahn de Filadèlfia o els dibuixos topogràfics de Dörpfeld de Troia són una representació de la ciutat explicada per capes, immersa en un procés obert de construcció i transformació permanent.



FIG. 54/ PIRANESI, G.B., Detail del Campo Marzio, Roma, 1762.

La força del paisatge: el Delaware, el Tíber i el Sena: tres rius a tres ciutats

Hegemann proposava l'art civil com a art capaç de construir la ciutat mitjançant l'arquitectura entesa aquesta com un instrument d'organització, de racionalització i de colonització del paisatge. La proposta de Hegemann per a l'espai públic i per a la ciutat futura es fonamentava en la manera clàssica d'entendre l'arquitectura com a sistema abstracte, capaç mitjançant la força de l'ordre d'imposar i definir límits, de transformar el que era inculte en el culte, el que era erm en productiu, i el que era buit en edificat. Però què és el que hi ha al voltant de les arquitectures públiques del gravat del Campo de Marzio? ¿Què és aquest espai sense forma, aquest espai sense arquitectura? ¿És que potser aquest espai buit entre aquestes edificacions no és també espai públic? L'espai públic que Hegemann proposava i s'imaginava era un espai fix, acabat i controlat per l'arquitectura.

FIG. 54

En el llibre *Atlas Píntoresco. Vol 1: el observatorio*, l'arquitecte Iñaki Ábalos revisa les fronteres entre les disciplines de l'arquitectura, l'urbanisme i el paisatge, i proposa uns nous entorns de treball per tal de respondre als nous requeriments de la societat nòmada contemporània. El seu llibre intenta, mitjançant l'encreuament de l'arquitectura i el paisatge, dels humans i dels no humans, conformar el nou marc d'una transformació epistemològica del treball de l'arquitecte. Ábalos proposa una mirada nova sobre l'espai públic. Ábalos, a qui les definicions tradicionals d'arquitectura, d'urbanisme, d'arquitectura del paisatge, o d'urbanisme del paisatge li semblen disciplines concurrents i imperfectes per proporcionar coneixement i instruments per a les necessitats actuals, quan explica quin és el nou àmbit de l'espai públic contemporani diu:

Central Park a Nova York, Copacabana i Ipanema a Rio de Janeiro: a la pràctica, les ciutats i els seus habitants han reubicat el què s'entén per públic en àrees urbanes amb un clar perfil paisatgístic, substituint parcialment aquells espais de representació (places) el trànsit de la plaça cap al paisatge no es un fenomen nou; des de l'ascens de la burgesia del vuit-cents, els salons que passen a servir de lloc per reunir-se i passejar ràpidament s'estendrien a àrees verdes completes, que com a resultat final seria la creació ex novo del parcs públics. Frederick Law Olmstead va ser plenament conscient del significat cívic de l'arquitectura del paisatge i, per això, des de el punt de vista històric, es pot afirmar que una de les competències clares de la disciplina és la investigació en les modalitats en les quals la noció d'allò públic avui pot cristal·litzar i expandir-se. ²⁴



FIG. 55/ TURGOT, Fragmento del Plano de París. Place Royal (Place des Vosges) a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architect's Handbook of Civic Art.



FIG. 56/ Place des Victories, París. 05/07/2010. MBE.



FIG. 57/ SILVESTRE, I., París. Place Dauphine, 1652 a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art.



FIG. 58/ Pont Neuf, París. 06/07/2010 Pont_Plaça_Estàtua Equestre. MBE.

La geografia mana

FIG. 55

La mirada que Ábalos proposa correspon a un plantejament sobre l'espai públic oposat al que plantejaven Hegemann i altres teòrics clàssics. Hegemann, en el capítol del seu llibre dedicat a les places reials a França, mostra el model urbà francès com a exemple de referència per a la construcció de la ciutat futura. Les places reials franceses eren la resposta perfecta a les idees d'ordre, jerarquia i simetria que *Civic Art* il·lustrava i proposava. Però, com ja passava en els gravats de Piranesi en els quals per Hegemann no existien els espais buits entre les architectures que construïen la ciutat de Roma, en els dibuixos de les places de París Hegemann tampoc veurà més enllà de l'espai públic construït per objectes arquitectònics aïllats. Pels teòrics clàssics com Hegemann, ni l'espai buit entre els objectes arquitectònics ni tampoc el paisatge, la geografia, no constituïen valors reals per la construcció de la ciutat.

L'atles de dibuixos de Piranesi, que són capaços de traslladar i desplaçar la mirada cap un nou món imaginari d'espais sorprenents, no mou Hegemann a descobrir el poder del paisatge. A Hegemann, els dibuixos del Campo de Marzio en els quals la geografia i la força fluvial del riu Tíber són els veritables elements que structuren i organitzen la ciutat li passen desapercebuts davant l'ordre aclaparador de l'arquitectura.

Quan a *Civic Art* s'analitzen les places reials de París, tampoc es reconeix la diferència fonamental entre la Place Dauphine (1739) i la resta de places reials de la ciutat. Hegemann no veu o no li sembla rellevant la força del riu Sena, que finalment determina la forma de la plaça.

FIG. 56

Place Dauphine una plaça-pont

FIG. 57

La dificultat d'imposar una plaça paral·lelepípede a la punta triangular de l'Illa de Sant Lluís va obligar a transformar i deformar el model original de plaça central que s'aplicava a la resta de places de París, com ara la Place Royale (1739) o la Place Vendôme (1772). La força de la geografia, així com la del riu Sena, varen afegir a l'esquema geomètric inicial un nou valor. A la Place Dauphine, la imposició d'una geometria triangular en l'extrem de l'illa va acabar provocant un efecte màgic respecte de la resta de places de la ciutat.

FIG. 58

La impossibilitat d'emplaçar l'estàtua de Lluís XV en el centre de la plaça triangular va obligar a situar la imatge del rei fora de la plaça, damunt del Pont Neuf que travessa el riu Sena.



FIG. 59/ MERIAN., Fragmento del plano de París a HEGEMANN, W., PEETS, E., The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art.



FIG. 60/ PLce Royale Pont Neuf Paris. 06/07/2010. MBE.

L'efecte de l'estàtua eqüestre saltant fora de la plaça i situant-se sobre el Pont Neuf construeix un nou tipus d'espai públic Pont_Plaça.

FIG. 59

Aquesta simple operació va provocar que la Place Dauphine deixés de ser una plaça estàtica i objectual, com la resta de places reials, per incorporar la fluïdesa com a nou criteri en la construcció de l'espai públic. L'emplaçament escollit habitualment per situar l'estàtua eqüestre del rei Lluís XV en el centre de les places reials posava de manifest la importància del valor de la centralitat que caracteritza les places franceses. En el cas de la Place Dauphine, la centralitat que era ocupada per l'escultura del rei se substituirà per un pont, una infraestructura. D'aquesta manera la Place Dauphine esdevé un nou tipus d'espai públic.

FIG. 60

La Place Dauphine és una plaça-pont capaç de concentrar les qualitats de les places reials franceses i alhora d'incorporar el caràcter de trànsit que li proporciona una infraestructura com és el pont, un espai públic que comparteix les qualitats d'ésser lloc contingut i fluid a la vegada. La singularitat d'aquesta plaça, en la qual el paisatge és el veritable responsable de la seva formalització final, catalitza en el moment de l'emplaçament d'un element urbà d'orde menor. La col·locació de l'estàtua eqüestre en un lloc de tanta intensitat urbana carrega i condensa l'emplaçament construint un espai públic viu.



FIG. 61/ RIBAS, X., Sundays, n. 20 de la sèrie
Barcelona Pictures, 2002. 26 C-Type imprès a
120 x 140 cm. Edició de 6.

Un camió frigorífic esdevé el menjador
climatitzat ideal quan fa calor.



FIG. 62/ RIBAS, X., Sundays, n. 12 de la sèrie
Barcelona Pictures, (1994-97). 26 C-Type
imprès a 120 x 140 cm. Edició de 6.

Un petit talús és suficient per construir les
condicions necessàries per convertir un polígon
industrial en un lloc acollidor.

Accidents i diferència

Manuel de Solà Morales en el seu llibre *De cosas urbanas* comenta:

*“Apreciar en el seu conflicte i confusió, estructures, pilars, rampes, magatzems, propietats i dominis, moviments, barreres, pendents i per sobre d’elles, visuals, imatges i referències, que permeten anar al fons de la substància urbana, a l’origen mateix de qualsevol idea. Perquè només des de la consideració de l’enorme significat de cada un d’aquest objectes urbans com a components d’un cataclisme mental és possible aproximar-se a una creativitat urbana”.*²⁵

Incorporar el paisatge i la geografia com a valor actiu per projectar la ciutat capaç d’aportar fluïdesa, complexitat, diferències i singularitat; deixar d’entendre la topografia com un problema que cal corregir tal com explicàvem al principi del capítol de Werner Hegemann amb l’exemple de Charles Garnier implorant a l’emperador que modifiqués la topografia al voltant de l’edifici de l’Òpera de París; incloure el paisatge i la geografia confegint una nova mirada que Hegemann es resistia a reconèixer en el seu moment: una manera diferent d’entendre la construcció de l’espai públic, que des de fa ja temps no confia només en la forma i la geometria com a instruments únics per projectar la ciutat.

FIG. 61

Entendre l’espai públic no com un objecte acabat, sinó com un procés obert en continua transformació capaç d’ésser flexible i d’incorporar el paisatge i la diferència. Aprendre a projectar d’una manera inacabada utilitzant les accions o els objectes d’escala menor com a catalitzadors de l’espai cívic de la ciutat, constitueixen els reptes d’una manera contemporània d’entendre l’espai públic avui.

FIG. 62



FIG. 63/ RIBAS, X., Flowers, n.12 de la sèrie Barcelona pictures, (1998-2000). 10 C-Type imprès a 89 x 106 cm. Edició de 6.

Un ram de flors penjat d'una bionda de la carretera transforma un lloc indiferent en un espai personal, un lloc on identificar-se.

Acció i producció d'esdeveniments

Tal com diria Ignasi de Solà Morales, l'espai públic contemporani sembla que exerceix més la condició de buit que d'element estructurador de la ciutat. És un lloc que es caracteritza més pel seu caràcter residual, una reserva verda, una viari, un equipament, etc, que per la seva capacitat precisa de construir la ciutat. Segons Ignasi de Solà Morales, ja no són vàlids ni els instruments ni la manera tradicional arquitectònica d'intervenir. Ja no valen aquelles actituds que proposen solucions que es fonamenten sempre en la transformació radical i que pretenen la imposició com sigui d'un nou ordre que eliminarà la màgia original del lloc, actituds que intenten convertir allò obsolet i abandonat en quelcom real i eficaç.

De la mateixa manera que l'arquitectura tradicional estaria sempre del costat de les formes, del que és distant, òptic i figuratiu, ara és necessària un actitud que, tal com diria Gilles Deleuze, sigui més propera a l'home escindit contemporani de la ciutat, un home que busca més les forces que la forma, a qui li interessa més el que és incorporat que el que és distant, el que és àptic en lloc del que és òptic, i el que és rizomàtic en lloc del que és figuratiu.

FIG. 63

"Cap intenció d'exemplificar la nova ciutat. Cap Hipòtesi que signifiqui la discontinuïtat amb la ciutat existent. Acció; producció d'un esdeveniment en un territori estrany; casual desplegament d'una proposta particular que se superposa a allò existent; repetit del buit sobre el buit de la ciutat; silenciós paisatge artificial tocant el temps històric de la ciutat però sense cancel·lar-lo i tampoc imitant-lo. Flux, força, incorporació, independència de les formes, expressió de les línies que les travessen. Més enllà de l'art que mostra noves llibertats. Del nomadisme a l'erotisme".²⁶

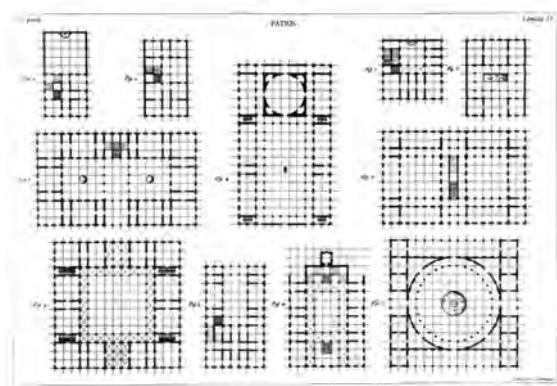


FIG. 64/ Lamina 15 de la Segona part del
 "Compendio de lecciones de Arquitectura de
 JNL Durand" ED Pronaos 1981

Construcció d'edificis amb patis mitjançant la
 disposició d'elements sobre una trama isòtropa.

J.N.L. Durand i la plaça de Sant Pere del Vaticà.

Estudiar l'espai públic proposat per un acadèmic com Werner Hegemann i no caure en la temptació de rellegir el seu preceptor J.N.L. Durand és una temptació inevitable. Com ja s'ha explicat anteriorment, el treball científic elaborat per Hegemann obeeix fonamentalment a la voluntat d'elaborar un catàleg asèptic sobre l'espai públic, un inventari tipificat, fins llavors mai realitzat, un catàleg que ordena tots els espais col·lectius construïts i projectats al llarg de tota la història de la ciutat.

J.N.L. Durand va ser professor durant trenta-cinc anys (1795-1830) de l'École Polytechnique de París on precisament Hegemann havia acabat la seva llarga formació acadèmica. Aquesta coincidència és massa evident per no aturar-se un moment i estudiar la forta influència de Durand en l'obra *Civik Art* de Hegemann.

Tal com explica J.R. Moneo en el pròleg de l'edició espanyola de l'obra de Durand *Compendio de Lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura* ²⁷, les lliçons de Durand han estat, malauradament, moltes vegades mal interpretades. Segons Moneo, la proposta de Durand no és tant un treball teòric sobre la tipologia de l'arquitectura -Durand no inventa tipus- sinó que és més una proposta, molt ambiciosa, que formula un nou sistema per projectar l'arquitectura, un sistema que es fonamenta en la composició dels elements sobre una trama regular, tal com el mateix Durand exemplificava: "...el que les paraules són al discurs i les notes a la música, i sense el seu coneixement perfecte seria impossible anar més lluny".²⁸

La proposta de Durand consistia, doncs, en un sistema combinatori d'elements mínims arquitectònics que, disposats ordenadament sobre una trama isòtropa, eren capaços de construir el programa que requeria cada edifici. Es tractava d'un treball teòric sobre arquitectura que pretenia ser un manual pràctic per a molts estudiants i arquitectes fonamentant-se en les lleis de la bona composició. Tot i que Hegemann no va arribar mai a proposar en el seu llibre *Civik Art* un sistema concret per projectar l'espai públic de la mateixa manera que ho havia fet Durand, les lliçons d'ambició universal d'aquest últim van esdevenir un clar referent per a Hegemann. *Civik Art* va ser també, com el *Compendio de Lecciones de Arquitectura*, un llibre ambiciós amb la noble voluntat d'esdevenir un manual d'ajuda, un model de llibre que Hegemann voldrà fer extensiu uns anys més tard no ja a l'arquitectura com havia fet Durand sinó a la ciutat.

²⁷ MONEO, J.R. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Ed. Pronaos 1981.

²⁸ MONEO, J.R. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Ed. Pronaos 1981. Pág 21.

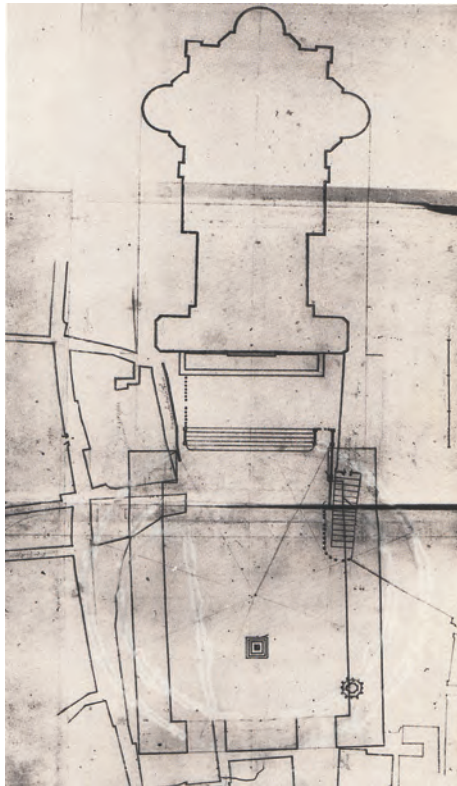
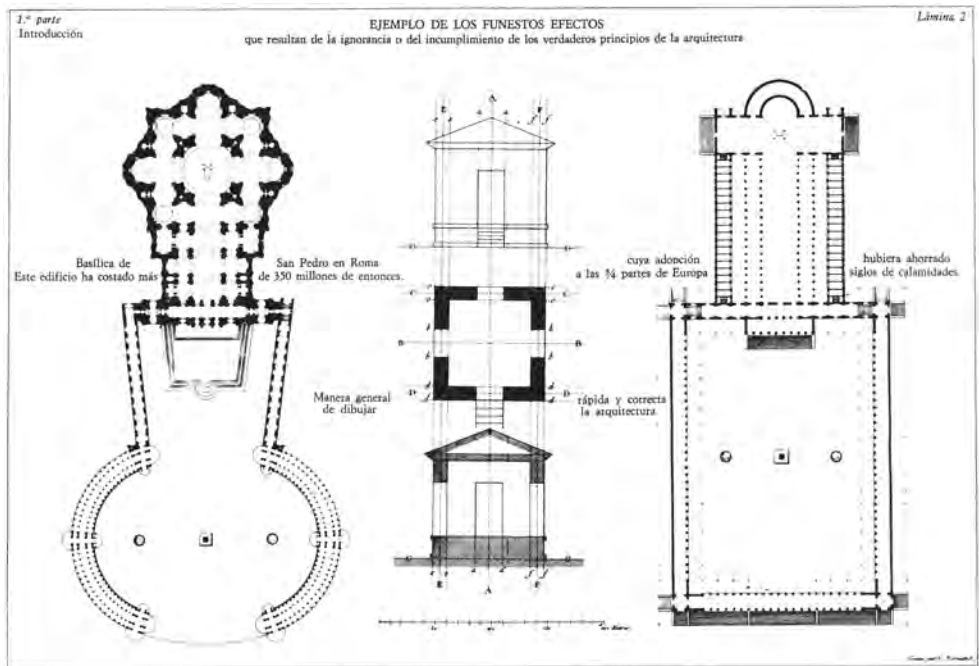


FIG. 65/ DURAND, J. L., Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura.

Els únics elements que Durand conserva en el procés del seu sedàs esterilitant són l'obelisc i les fonts.

FIG. 66/ BERNINI, G. L., Proposta preliminar per la Plaça de Sant Pere del Vaticà.

Segurament Durand desconeixia que Bernini ja havia pensat un projecte previ de plaça rectangular. L'obelisc

Però Hegemann recull de Durand no només el interès d'aquest per disseccionar l'arquitectura, sinó que també el sedueix la força amb què Durand tractava l'arquitectura d'una manera tan abstracta. El sistema que Durand proposava consistia en un exercici de composició abstracte d'elements mínims disposats sobre una trama isòtropa indiferent.

El tractament indiferent amb què Durand plantejava projectar l'arquitectura en el "Compendio de Lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura" s'exemplifica en les làmines on proposa revisar obres de l'arquitectura existents ja executades i sotmetre-les a una nova formalització seguint els principis de composició i economia que Durand postulava.

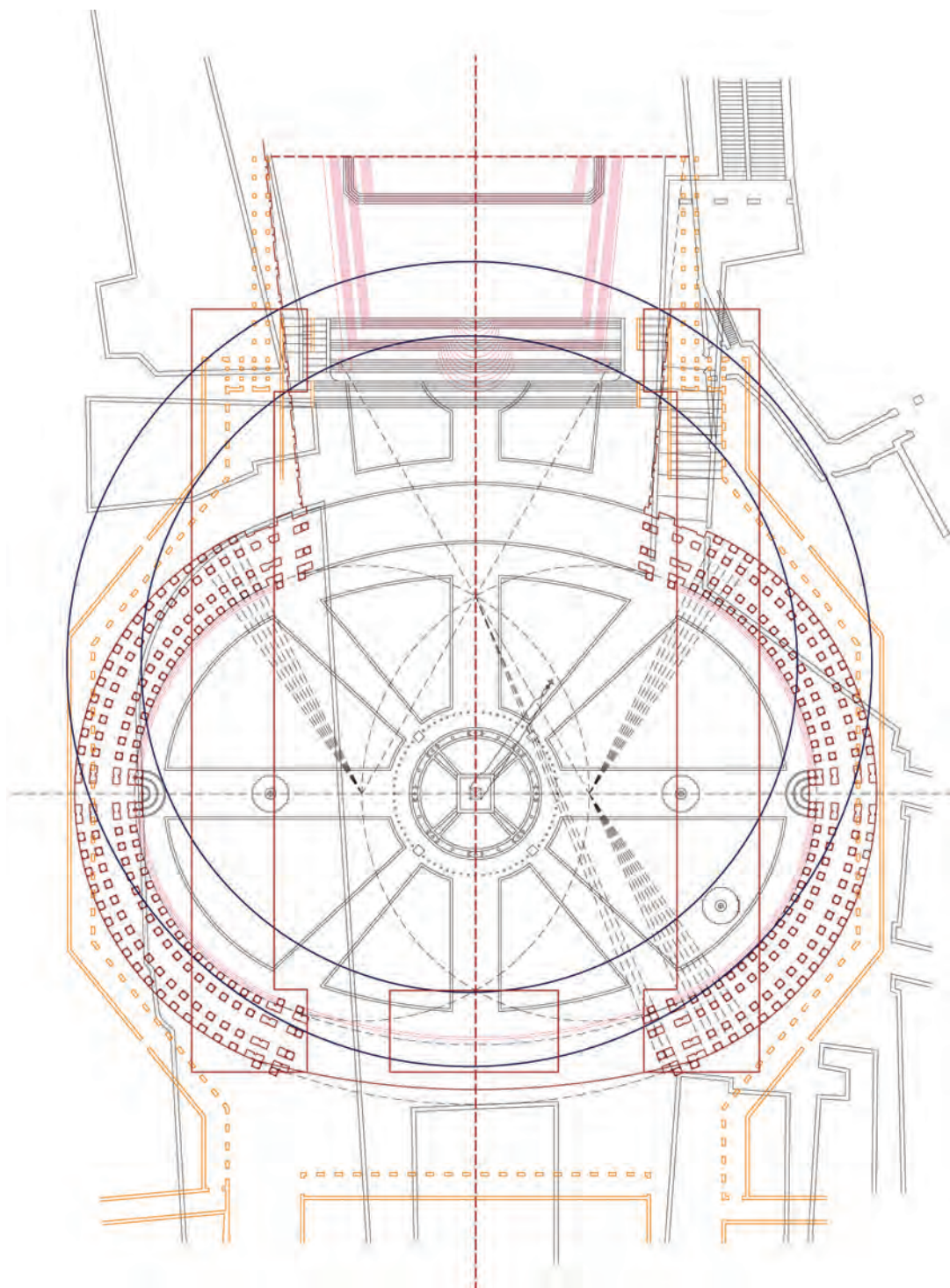
Durand i l'obelisc de Sant Pere.

FIG. 65

En la làmina número 2 de les lliçons del tractat, Durand escull la plaça de Sant Pere del Vaticà per sotmetre-la a un tractament de depuració aplicant-li els principis del seu sistema indiferent. Aquesta làmina, ordenada gràficament segons tres columnes, mostra com en la primera columna el conjunt original de Sant Pere del Vaticà és passat per la segona columna sedàs, que conté la doctrina esterilitzant de Durand, per obtenir una tercera columna que és el resultat d'un nou Sant Pere. Aquest divertit exercici de mutació realitzat per Durand, que serveix segons l'autor per demostrar la validesa i eficàcia del les seves lliçons, no és només un bon exemple que demostra que un brillant teòric no és necessàriament un bon arquitecte, sinó que testimonia també que Durand possiblement desconeixia que Bernini ja havia descartat l'opció d'una plaça de forma rectangular en els seus primers dibuixos per al projecte de la plaça de Sant Pere.

FIG. 66

No obstant això, i malgrat l'admirable demostració de convenciment personal que Durand tenia en l'aplicació de les seves lliçons, el que sorprèn més d'aquesta làmina és veure com es transforma el conjunt de Sant Pere quan Durand aplica la columna de la seva doctrina i comprovar com n'extreu un resultat totalment diferent al conjunt original. L'antiga basílica de Sant Pere perd la seva densitat i complexitat caracteritzada per les diferents intervencions històriques i es transforma en una nova església corrent sense identitat. I la plaça barroca de Bernini se sotmet a un erosiu procés de banalització que esborra tota la tensió espacial inicial que tant la singularitza.



Soprèn però en aquest procés mutant total a què Durand sotmet Sant Pere del Vaticà, sorprèn observar que només hi han tres petits elements que Durand conserva intactes del conjunt original fins la proposta final. Es tracta de tres petits objectes d'escala menor que fàcilment passen desapercebuts davant l'impactant transformació que Durand proposava, tres elements que es redibuixen exactament igual des del conjunt original fins al projecte final: ens estem referint a l'obelisc i a les dues fonts que hi havia sobre els eixos que ordenaven la plaça de Bernini.

Però ¿com és que Durand manté l'obelisc per explicar com hauria pogut ser la plaça de Sant Pere si s'haguessin seguit els seus savis consells? Per què pren aquesta estranya decisió? ¿És que potser Durand es pensava que l'obelisc era un element insignificant davant la total transformació que ell proposava, un objecte prescindible, sense importància? En el cas que aquesta hagués estat la idea de Durand, llavors s'hauria equivocat en dibuixar-lo. Mantenir inalterable l'obelisc com a únic element, conjuntament amb les dues fonts, al qual no afecta el procés de mutació de la plaça demostrava tot el contrari. El dibuix de l'obelisc en la proposta de Durand evidencia que l'obelisc era per a Durand un element imprescindible. I així doncs, ¿com és que un element tant aparentment poc important de sobte es converteix en un element tan rellevant i imprescindible? Potser perquè Durand sap que l'obelisc és precisament el catalitzador de la plaça, l'element que singularitza i identifica l'espai públic de Sant Pere del Vaticà, un element que tot i que és d'escala menor, és realment el responsable que la plaça de Sant de Sant Pere sigui un veritable espai públic.

FIG. 67

< FIG. 67

LAB IN.

Superposició de tots els projectes per la Plaça de Sant Pere del Vaticà, 2009. Totes les propostes prenen l'obelisc com a referència.

.2.1.5 QUÈ ENS ENDUEM DE TOT AIXÒ?

UNA METODOLOGIA

Aquesta tesi segueix una metodologia hereva del textos de Hegemann, Sitte i Bacon. Durant tots aquest anys, els seus tractats sobre urbanisme modern del S.XX, han estat la guia per desenvolupar la tesi. Cada un d'aquest autors no tan sols ha proporcionat un marc teòric de referència on poder situar el treballant que anàvem desenvolupant, sinó que també han facilitat els criteris per organitzar i estructurar el treball.

La recerca realitzada ha tingut com a objectiu fonamental descobrir el que hem anomenat catalitzadors de la urbanitat. Per això, un dels eixos principals dels treballs efectuats ha estat la confecció d'un catàleg de casos de catalitzadors de la urbanitat que fos el prou divers per ser representatiu. El dibuix dels exemples estudiats i l'extens treball de camp que s'ha realitzat fa possible associar cada una d'aquestes accions de la recerca a cada un dels autors explicats en els capítols anteriors.



FIG. 68/ Willem van de Velde "Battle of Livorno"
1655. Rikmuseum Masterpieces World Power.
Ink and oil in panel. Pen painting.

Un única tècnica per atrapar instants fugissers.
Tècnica i precisió. OV.

Sitte_ Recerca empírica.

El mètode de treball precís i sistemàtic realitzat per Sitte per elaborar el seu llibre *Construcción de ciudades según principios artísticos* ha estat molt important per plantejar una tesi que es fonamenta, com Sitte, en el viatge i l'experiència. La manera que Sitte proposa per desenvolupar una recerca fonamentada en la seva visita personal a cada un dels llocs que analitza ens ha ajudat a proposar una tesi eminentment empírica. Com Sitte, nosaltres també hem intentat elaborar, en cada un dels casos que visitàvem, un treball d'anàlisi utilitzant el dibuix, un treball sistemàtic i acumulatiu que ha consistit, com també ho feia Sitte en les visites que realitzava cada vegada que arribava els espais públics que volia estudiar, a dibuixar amb molta precisió el que singularitzava aquell lloc. El treball realitzat, en el laboratori gràfic de la indiferència un cop visitat prèviament l'espai públic a analitzar, ens ha permès prendre les decisions més importants en la recerca i les conclusions d'aquesta tesi. El dibuix precís de situacions urbanes poc visibles i menors ens ha ajudat copsar la veritable importància d'allò que un principi semblava intranscendent. El dibuix ens ha permès descobrir, mesurar i legitimar casos urbans que fins ara mai, o molt poques vegades, s'havien considerat, situacions temporals o objectes menors que han estat capaços, malgrat la seva condició lleugera, de catalitzar l'espai públic.

FIG. 68

En moltes ocasions, quan estàvem realitzant els dibuixos dels catalitzadors, recordàvem la meravellosa pel·lícula "El sol del membrillo", en què el director Victor Erice filmava l'esforç d'Antonio López intentant aturar el temps pintant una quadre canviant impossible. Mitjançant el recurs de la precisió, aquests dibuixos hiperrealistes que intenten copsar l'essència, l'atmosfera, del lloc.



FIG 69/ Atlas Awi Barbour.

El primer Google analògic.

Hegemann_ Un atlas

El llibre *Cívica Art* de Hegemann, també ha estat un referent fonamental per al desenvolupament d'aquesta tesi. En el cas d'aquest autor, ha estat de més ajuda la idea de realitzar un atlas universal de casos per exemplificar el que a ell li interessava, que no pas la idea d'un catàleg de solucions tipificades com proposava. El tractament de l'espai públic com a objecte acabat i descontextualitzat que Hegemann formulava no ha estat, en cap moment de l'elaboració de la tesi, una referència. No obstant això, *Cívica Art* ha estat una guia per entendre que la tesi havia d'esser també de caràcter global i intemporal. Per tant, no ens ha interessat tant l'estratègia proposada per Hegemann d'utilitzar indiscriminadament solucions històriques preestablertes per projectar l'espai urbà, sinó que ha estat el format universal de *Cívica Art* el que suggerit la idea que la tesi havia de descobrir els valors essencials de l'espai públic d'ara i de sempre. Aquesta tesi no podia només limitar-se a estudiar casos recents i locals, sinó que també havia d'estendre's i analitzar referents històrics propers i llunyans: un atlas

FIG. 69

George Didi-Huberman, comissari de l'exposició "ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?", explica com la confecció d'un atlas permet la construcció d'un nou imaginari de relacions. Descobrir les estructures invisibles entre les imatges o objectes fins llavors no coincidents que constitueixen un atlas possible conèixer l'essència del que s'estudia.

"Quan col·loquem diferents imatges –o diferents objectes, com les cartes d'una baralla, per exemple- sobre la taula, tenim una constant llibertat per modificar la seva configuració. Podem fer muntanyes, constel·lacions. Podem descobrir noves analogies, noves trajectòries de pensament. En modificar l'ordre fem que les imatges agafin una posició. Una taula no es fa servir per establir una classificació definitiva, ni un inventari exhaustiu, ni per catalogar d'una vegada per totes – com en un diccionari, un arxiu o una enciclopèdia-, sinó per recollir segments, trossos de parcel·lacions del món, respectar la seva multiplicitat, l'heterogeneïtat, per donar llegibilitat les relacions posades en evidència".²⁹



FIG. 70/ Edmund N.Bacon fotografiat al Love Parc de Philadelphia.

El plaer i l'espai públic. L'experiència per comprendre i projectar la ciutat.



Fig 71/ 28 octubre del 2002 Edmund N.Bacon patinant al Love Parc

Bacon amb 92 anys manifestant-se en recolzament a la presència dels skaters al Love Parc de Philadelphia.

Bacon_ Intensitat i temps

El principi del Segon Home enunciat per Bacon en el seu llibre *Design of Cities* ens ha permès descobrir la importància de pensar l'espai públic des de la intensitat. Bacon, que entenia la ciutat com un procés constructiu obert, proposava utilitzar la identitat i el respecte com a instruments per projectar-la.

FIG. 70

FIG. 71

Davant l'espai públic indiferent, Bacon plantejava una actitud atenta i oberta, capaç de saber establir sistemes de complicitats espacials urbanes. Bacon, a *Design of Cities*, revelava la importància de projectar l'espai entre els edificis per pensar la ciutat, un espai buit amb les seves pròpies regles d'identitat social i urbana. El llibre de Bacon, en el qual s'explica la ciutat com una obra d'art complexa i inacabada formada per edificis, carrers i places, ens ha ajudat a descobrir el valor fonamental del temps en la construcció de l'espai públic. Per Bacon, la ciutat havia de ser una successió complexa i subtil de referents públics urbans diferents entrellaçats, espais buits amb identitat pròpia que, gràcies a la seva justa i pertinent intensitat, garanteixen la continuïtat d'un espai urbà qualificat.

Aquesta tesi no proposa en cap moment un continu urbà víctima de l'excitació i la singularitat permanent. Aquesta tesi proposa tan sols la necessitat de mantenir una actitud atenta que, observant la realitat, permeti establir les lleis que assegurin un espai públic referent per als seus ciutadans.

A Contra la indiferència. Catalitzadors de la urbanitat hem intentat demostrar que la intensitat urbana pot ser també lleugera, que per construir avui espais públics d'identitat no es necessita, precisament, realitzar projectes monumentals, singulars i acabats. Els catalitzadors urbans analitzats són exemples de com un espai públic de intensitat necessita tan sols la construcció de les condicions mínimes necessàries perquè el lloc s'activi. En aquests espais referents, el pas del temps comprovarà si les condicions proposades han estat les necessàries per transformar un lloc indiferent en un espai públic de identitat.



FIG. 72 / Amsterdam nevat.

Una capa lleugera de neus transforma temporalment la ciutat. De sobte el joc i el plaer omplen els carrers i els espais buits de la ciutat.

Aldo van Eyck_ Barcelona Playgrounds

FIG. 72

Aldo van Eyck, que és l'autor que s'estudia en el capítol següent, ha estat un veritable catalitzador d'aquesta tesi. El seu projecte dels Playgrounds realitzat Amsterdam al llarg dels anys 50, després de la Segona Guerra Mundial, ens ha ajudat a comprovar com una intervenció mínima i lleugera va ser capaç de transformar tota una ciutat. La fotografia, tantes vegades utilitzada per van Eyck en les seves conferències i escrits, de la ciutat d'Amsterdam coberta amb una fina capa de neu, és un clar exemple de com van Eyck explicava que la ciutat es podia transformar amb tan sols uns mil·límetres efímers d'aigua glaçada. La lleugera capa muda el caràcter de la ciutat, convertint-la en un nou espai lúdic i d'identitat per als nens

.2.2 BARCELONA PLAYGROUNDS

.2.2.1 MODEL BOHIGAS

Barcelona 1980

En els capítols anteriors s'ha intentat explicar com estudiosos de l'espai públic, com són Hegemann, Sitte i Bacon, han estat uns referents teòrics cabdals per l'elaboració d'aquesta tesi. El valor dels seus escrits ha esdevingut el marc històric i teòric que aquest treball de recerca ha pres com a referència. L'estudi de les seves obres ha ajudat, creiem, a aconseguir que aquesta tesi no sigui només un recull d'experiències divertides d'un viatjant d'arquitectura.

Però si aquesta tesi s'ha desenvolupat des del convenciment que per estudiar l'arquitectura i la ciutat és absolutament necessari haver-les hagut d'experimentar abans, ¿quin ha estat el projecte d'espai públic referent que s'ha viscut d'una manera més intensa i que ha esdevingut el veritable impulsor d'aquesta tesi? En aquesta tesi que pren com a referents històrics les obres escrites per alguns dels teòrics més importants de l'espai públic, però que alhora proposa el treball empíric per descobrir els catalitzadors de l'espai públic d'ara i de sempre com a elements fonamentals per a la seva construcció, ¿quin ha estat el projecte referent més proper que ha catalitzat tot aquest treball? ¿Quin projecte d'espai públic ha estat el veritable responsable de l'inici d'aquesta tesi?

El poder de transformació del projecte de l'espai públic a Barcelona va aconseguir no només millorar la qualitat dels molts llocs cívics de la ciutat, sinó que també va aconseguir quelcom encara més difícil: crear un ambient optimista en l'humor diari de molts ciutadans de Barcelona. Es tractava d'un projecte urbà que es va arribar a convertir també en projecte social, una transformació que els barcelonins vivien amb atenció i il·lusió, participant com a usuaris que disposaven, mica en mica, d'uns nous espais d'oci de qualitat a la ciutat.



FIG. 73/ Metrocable de la Ciutat de Medellín 2010.

El Metrocable és un sistema de transport públic ideat a Medellín. La seva econòmica construcció el fa viable com alternativa al costós Metro subterrani. Tecnologia i precisió sobrevolant els barris més desafavorits de Medellín.

FIG. 73

El projecte de reforma de Barcelona iniciat els anys vuitanta ha estat molt reconegut i analitzat i ha esdevingut al cap del anys un model referent de transformació urbana. Casos recents de la seva aplicació, com és la transformació de la ciutat de Medellín, a Colòmbia, on el desenvolupament d'un model molt semblant a contribuït a reduir a més de la meitat un dels índexs de criminalitat més alts del món, són un exemple clar de l'alta eficàcia, adaptació i aplicació del model.

El projecte s'iniciava a Barcelona amb l'empenta d'una nova etapa política que deixava al darrera quaranta anys de dictadura, un projecte de ciutat que confiava en la força lenta i modesta -però eficaç i precisa- de transformar Barcelona mitjançant intervencions sobre l'espai públic.

Parlem d'un projecte exemplar per la seva forta estratègia contagiosa, capaç de saber combinar la capacitat i els recursos reals de la ciutat amb un ritme i escala viable de transformació de Barcelona, d'un projecte urbà eficaç que combinava i encadenava sàviament la participació pública i privada amb un mateix objectiu, de petites intervencions que s'iniciaven amb una inversió de diners públics que finançava la recuperació de l'espai urbà seleccionat i s'encadenava després amb una segona fase en la qual el nou espai públic executat arrossegava la inversió privada. La reforma inicial de l'espai públic incitava a continuar l'actualització i rehabilitació de totes les edificacions veïnes que l'envoltaven. El projecte de transformació de Barcelona basava l'èxit d'actualització i millora de la ciutat en la capacitat expansiva que tenia la recuperació dels espais públics.

Poc a poc, un projecte d'escala urbana menor basat en l'execució d'un gran nombre de petites intervencions repartides per tota la ciutat es va anar convertint en un projecte d'escala de ciutat que, màgicament, va transformar tot Barcelona.



FIG. 74/ BOHIGAS, O., PUIGDOMÈNECH, A., ACEBILLO, J., Plans i projectes per a Barcelona. 1981-1982, Àrea d'Urbanisme, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1983.

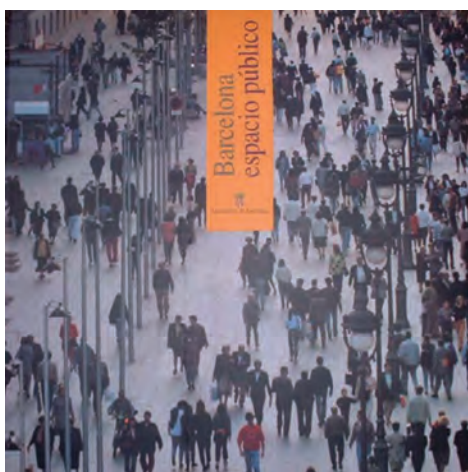


FIG. 75/ CÁCERES, R., MARTÍ, M., Barcelona espacio público: homenaje a Josep Maria Serra Martí, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993.



FIG. 76/ Solà-Morales, I., "Minimal Architecture in Barcelona" 1986.

Publicacions i estudis sobre el Model Barcelona

FIG. 74

FIG. 75

FIG. 76

La transformació urbana de Barcelona ha estat moltes vegades analitzada i publicada tant pels mateixos serveis editorials de l'Ajuntament de Barcelona, com també per altres editorials privades. Publicacions de l'Ajuntament com "Barcelona Espai Públic" i "Projectar la ciutat Metropolitana" són un excel·lent recull dels projectes realitzats durant aquelles dates i un clar reflex de la voluntat de transformació de la ciutat en totes les seves escales per part del govern municipal. Les múltiples publicacions del llibre *Minimal Architecture in Barcelona* d'Ignasi de Solà Morales (1986) per part de diferents editorials estrangeres com Architectural Press, Mondadori o Electa demostren que l'interès per la transformació urbana que s'estava realitzant a Barcelona durant els anys vuitanta s'estava convertint ja en un referent internacional important.

D'un altre costat, l'anàlisi de l'espai públic de Barcelona també ha estat objecte de recerca de diferents tesis doctorals, algunes realitzades precisament des del mateix departament d'Urbanisme de l'ETSAB. La tesi de Josep Maria Fortià, *L'exploració del pla horitzontal*, i la de Miquel Martí, La recerca de la civitas contemporània, han estat també referències per al desenvolupament d'aquest treball.

Aquesta tesi pren, doncs, com a referent d'anàlisi no tan sols teòrics de l'espai públic com Hegemann, Sitte i Bacon i les tesis doctorals realitzades des del departament d'Urbanisme de l'ETSAB, sinó que fonamentalment es recolza en l'experiència personal viscuda en una ciutat en transformació: Barcelona.

Una tesi que pretén descobrir i proposar una nova manera de projectar l'espai públic no pot oblidar l'èxitós projecte de reforma urbana realitzat a Barcelona. Seria segur un error que una tesi que es realitza des d'aquesta ciutat no fes una anàlisi del projecte de transformació urbana viscut els anys vuitanta.

Aquesta tesi, que investiga els catalitzadors de l'espai públic, no vol ser un treball de recerca que s'emmarqui, tal com sí que varen fer la tesi de Martí, exclusivament en l'estudi concret del projecte de l'espai públic de la ciutat de Barcelona. Aquesta tesi voldria ser quelcom més que un treball d'anàlisi: voldria ser un projecte d'investigació propositiu que descobrís, si fos possible, unes noves maneres de pensar i projectar l'espai públic contemporani.

El Model Barcelona (1980-1987)

Tal com explica Miquel Martí en la seva tesi, el projecte de transformació de la ciutat de Barcelona va ser iniciat l'any 1980 amb el nomenament d'Oriol Bohigas com a cap dels Serveis d'Urbanisme de l'Ajuntament. Bohigas va ser l'ideòleg principal del projecte estratègic que poc a poc canviaria la manera de viure de tots els ciutadans de Barcelona. Bohigas va ser l'inventor i el responsable principal del disseny d'un referent de transformació urbana conegut mundialment com el "Model Barcelona".

L'inici de la democràcia a l'Ajuntament de Barcelona

La nova etapa democràtica que es vivia els anys vuitanta a Barcelona havia de mostrar-se com una nova manera d'entendre el futur polític d'un país. La superació de la dictadura franquista representava l'inici d'una nova era en què una flamant classe política desitjava recuperar amb urgència el temps perdut i retornar la ciutat a una normalitat urbanística, política i social.

Quaranta anys de dictadura havien deixat un país empobrit amb una escassíssima inversió pública en la construcció d'equipaments i infraestructures. I Barcelona, com la resta de les ciutats espanyoles en els inicis d'aquella nova etapa democràtica, era una població desatesa i sense cap projecte de ciutat.

El retorn de la democràcia havia de ser l'oportunitat per poder explicar una nova etapa d'igualtat entre totes les persones que vivien a la ciutat. S'havia d'explicar que s'havia acabat aquella societat injusta, farcida de diferències socials. Per això, no hi havia solució millor que començar per reformar aquell espai que és de tothom, l'espai on tothom és igual, l'espai públic.

El nou govern municipal de Barcelona es va trobar una administració sense sòl públic capaç d'acollir nous programes d'equipaments municipals. La voluntat i necessitat urgent de modernitzar la ciutat i el problema de la falta de sòl de titularitat pública, afegit a la dificultat i la lentitud del procés d'adquirir sòl per a la construcció dels noves dotacions municipals, va provocar que fossin precisament els projectes d'espais públics els primers "equipaments" que es poguessin executar a la ciutat. El primer sòl públic de què l'ajuntament democràtic disposava per transformar Barcelona van ser precisament les places, els carrers i el parcs de la ciutat.

Oriol Bohigas a l'ajuntament de Barcelona

L'esperit intel·lectual i socialista d'una classe barcelonina política activa que volia assumir la responsabilitat de construir la nova imatge optimista d'un futur esperançador va decidir confiar amb Oriol Bohigas per imaginar-lo.

El nomenament d'Oriol Bohigas com a responsable dels Serveis d'Urbanisme i la constitució d'aquest nou departament dins l'ajuntament de Barcelona va representar el naixement d'una nova manera d'entendre les necessitats urbanes de la ciutat. El projecte Model Barcelona no només va representar un referent urbanístic de reforma urbana, sinó que també va ser una mostra de com una administració cedia i confiava als arquitectes la responsabilitat d'imaginar la ciutat del futur.

El procés del projecte Model Barcelona passava primer per la selecció precisa i intel·ligent dels espais públics que calia recuperar. Els llocs públics escollits havien de ser uns emplaçaments estratègics capaços d'arrossegar, en una segona fase, la reforma de les edificacions que envoltaven aquells espais per recuperar. L'estratègia de Bohigas es fonamentava en l'efecte semblant al d'una metàstasi, capaç de transformar tota la ciutat a partir de petites però nombroses intervencions públiques,

El Model Barcelona: un model d'autor

En la primera etapa dels anys vuitanta, el Model Barcelona es va caracteritzar per ser una fase de laboratori on s'intentava descobrir i assajar com s'havia de projectar l'espai públic.

Els inicis d'aquest model van representar l'oportunitat per als arquitectes catalans d'imaginar un nou tipus de projecte que fins llavors no coneixien. Eren projectes que tenien el risc i el compromís d'endinsar-se en un nou àmbit de treball que pocs arquitectes catalans havien tocat. Es tractava, doncs, d'una primera etapa en la qual es comprova si els instruments convencionals per realitzar un projecte d'arquitectura eren també vàlids per projectar un espai públic. Molts d'aquells projectes realitzats durant aquella primera etapa reaccionaven, davant l'abisme inquietant de desconèixer com s'havia de projectar l'espai públic, amb solucions objectuals arquitectòniques. El resultat eren espais públics sobreprojectats, molt dibuixats, controlats i formalment molt acabats. Es tractava en molts cassos de projectes en els quals la manca d'experiències prèvies encara no havia permès aprendre a incorporar la participació atzarosa de l'usuari, projectes que encara no havien sabut integrar el temps com instrument de projecte. Encara no s'havia après que també es podia construir amb natura. Es tractava d'espais públics que s'havien pensat clarament amb els mateixos instruments convencionals de l'arquitectura, projectant-los com si es tractessin d'edificis d'equipaments, espais públics en els quals l'ajuntament va acabar confiant en el talent personal dels arquitectes, deixant que aquests proposessin, en moltes ocasions, solucions singulars i personals compromeses.



FIG. 77/ BETH GALÍ, Plaça al Carrer de la Palla, Barcelona.

On és la porta?

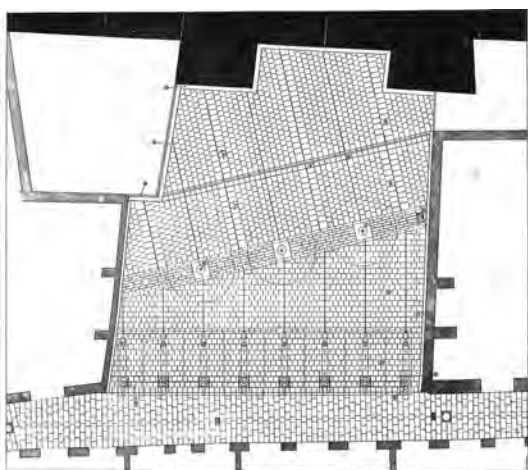


FIG. 78/ BETH GALÍ, Plaça al Carrer de la Palla, Barcelona.

La planta sembla un playground de Van Eyck però aquí els nens no hi poden entrar.



FIG. 79/ PEÑA GANCHEGUI, J.L., RIUS, F., Parc de l'Espanya Industrial, Barcelona, 1982-85.

Uns fars sense mar.

Miquel Martí, en la seva tesi *La recerca de la civitas contemporània*, comenta:

*“Durant els primers anys vuitanta, la singularitat de l'experiència barcelonina en els projectes dels espais públics es va convertir en introduir una aproximació arquitectònica al tractament del pla horitzontal. Els arquitectes abordaven els espais públics com objectes singulars que calia formalitzar d'acord amb un disseny personalitzat i distintiu”.*³⁰

FIG. 77

FIG. 78

Projectes com la plaça de la Palla són un clar exemple de com en algunes ocasions es podia arribar a projectar un espai públic com si es tractés d'un objecte banal d'arquitectura. Es tracta d'un espai públic incomprensible i ridículament tancat. Un espai que, per tal de poder garantir la seva pulcritud i bon ordre, està pensat només per ser observat des de l'exterior. Els vianants innocents que passen pel carrer busquen inquiets la porta per poder entrar a la plaça. Al cap d'una estona, sorpresos, entenen que es tracta d'una “plaça” inaccessible, d'un “espai públic” que només es pot observar, d'una “plaça” tancada amb una reixa molt dissenyada d'acer inoxidable que protegeix l'espai no públic com si es tractés d'un objecte protegit, d'una plaça invivible per als ciutadans barcelonins, d'una plaça sense persones.

Diversitat formal

FIG. 79

La primera etapa dels anys vuitanta del Model Barcelona s'identifica amb projectes com el passeig del Moll de la Fusta (1981), el parc de l'Escorxador (1981), el parc de l'Espanya Industrial (1982), la rambla del Carmel (1986), la rambla Prim (1982), etc. Són projectes que, malgrat els seus forts compromisos formals, van acabar aconseguint que Barcelona, poc a poc, s'anés transformant, projectes optimistes que van ser capaços d'activar l'entusiasme dels barcelonins, il·lusionant-los a participar en el procés d'una ciutat abandonada que canviava dia a dia.

Tots els projectes d'aquesta primera etapa del Model Barcelona tenien el recolzament i la confiança del director dels Serveis d'Urbanisme de l'Ajuntament. Van ser espais públics diferents, projectats per arquitectes diferents per a llocs diferents. En aquella primera etapa del Model Barcelona, la confiança en la força de les idees capaces de transformar la ciutat mitjançant projectes d'espais públics d'acupuntura urbana espantava el fantasma de la diversitat, una etapa que avui es critica massa lleugerament per la seva excessiva càrrega formal, oblidant que la seva veritable transcendència no es basava tant en la formalització de l'espai sinó en l'efecte màgic de transformació social i urbana que es va aconseguir crear a la ciutat.



FIG. 80/Paviment de granit. Plaça catifa

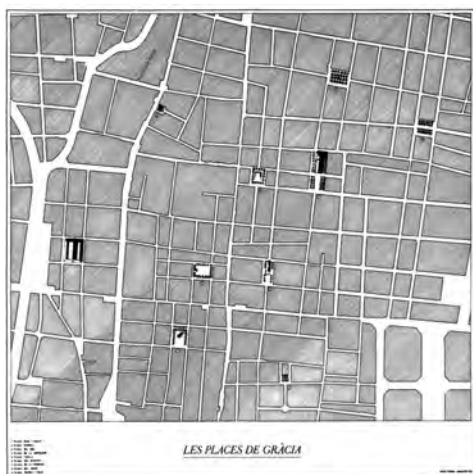


FIG. 81/ Plànol amb les places del barri de Gràcia.



FIG. 82/ BACH, J., MORA, G., Plaça Trilla, Barri de Gràcia, Barcelona, 1981-85.

Projectes catifa

FIG. 80

FIG. 81

FIG. 82

D'aquest primera període dels anys vuitanta del Model Barcelona, caracteritzat per la poca uniformitat formal dels projectes que es realitzaven, s'executen també les places de la vila de Gràcia, de Bach i Mora (1982), i la plaça dels Països Catalans, de Viaplana-Piñón (1983), que representen el començament d'una nova manera d'entendre el tractament de l'espai públic a Barcelona. Les places de Gràcia i la plaça de Sants, malgrat que són dos projectes que, com la resta dels espais públics d'aquesta primera etapa confiaven en el disseny d'objectes per controlar l'espai públic, van representar els primers projectes que entenien l'espai públic fonamentalment com un espai buit, projectes formalitzats mitjançant el disseny d'un paviment continu que organitzava l'espai i consolidava el sòl, espais on es posava en valor l'arquitectura existent que l'envoltava, cedint el protagonisme a les activitats socials futures que s'hi realitzarien, projectes "catifa".

.2.2.2 BARCELONA PLAYGROUNDS

> FIG. 83
>> FIG. 84

Oriol Bohigas i Aldo van Eyck.

Barcelona i Amsterdam, dues ciutats amb un mateix projecte

La similitud dels plànols de les ciutats d'Amsterdam i de Barcelona és inquietant. Es tracta de dos plànols, de dues ciutats, que reflecteixen l'actitud de dos arquitectes diferents que comparteixen, però, un mateix criteri per intervenir a la seva ciutat, dos plànols que revelen una mateixa actitud responsable per transformar la ciutat, dos plànols que cartografiaven a primer cop d'ull només la geografia d'Amsterdam i de Barcelona, però que són també el testimoni d'uns projectes que sostenen que, per poder intervenir en una ciutat, el què cal és descobrir i acceptar la realitat social, econòmica i urbana existent per millorar-la.

En cap dels dos plànols, ni en el d'Amsterdam ni en el de Barcelona, no es reconeix el gest formal d'un arquitecte que vol deixar la seva empremta personal sobre la ciutat. Són dos plànols que expliquen la ciutat entesa com un sistema complex i viu, construïda per la suma encadenada d'opinions diferents, de projectes superposats, dos plànols diferents que expliquen una estratègia idèntica de com s'entén un ciutat i de com es proposa intervenir-hi, os plànols desiguals però d'un mateix projecte que confia en les intervencions d'escala menor per transformar tota la ciutat.

El projecte del Model Barcelona iniciat els anys vuitanta, que com ja s'ha explicat consistia en construir una constel·lació de petits projectes repartits per tota la ciutat, tenia un clar precedent urbanístic que Bohigas molt possiblement coneixia. Ens referim el projecte dels Playgrounds d'Aldo van Eyck, iniciat els anys cinquanta a la ciutat de Amsterdam, un projecte de transformació urbana d'una ciutat de postguerra que contenia, curiosament, molts criteris semblants als proposats per Bohigas a Barcelona.



FIG. 84/ Barcelona i ELS ESPAIS PÚBLICS
D'ORIOL BOHIGAS. 1991.

Dues ciutats diferents i una mateixa estratègia:
transformar la ciutat des de la petita escala.



FIG. 85/ VAN EYCK, A. "a tree is a leaf".

La ciutat pensada des de la petita escala i l'arquitectura pensada des de la ciutat. Van Eyck és un clar referent que confia en la capacitat de transformació de l'escala petita per reformar la ciutat.

Aldo Van Eyck a l'ajuntament d'Amsterdam

FIG. 85

En l'any 1947 van Eyck, arquitecte culte i inquiet pel futur de la ciutat d'Amsterdam, estava, com Bohigas ho estaria trenta anys després a Barcelona, vinculat activa i críticament al departament d'urbanisme de l'ajuntament de la seva ciutat. Tots dos, van Eyck i Bohigas, compartien el mateix interès: intentar trobar un projecte viable i realista que no fos, per tant, una solució utòpica com moltes de les propostes dels urbanistes moderns i que permetés reformar i reactivar les seves ciutats abandonades.



FIG. 86/ Van Eesteren dirigint-se als diferents delegats del Congrés del CIAM celebrat del 8 al 10 de Setembre a La Sarraz, Suïssa.



FIG. 87/ VAN EESTEREN, C., Pla d'expansió de la ciutat d'Amsterdam, 1932.

La crisi de l'urbanisme modern

FIG. 86

A Amsterdam l'equip de planejament urbanístic estava encapçalat des del 1927 per un dels arquitectes urbanistes més reconeguts del moviment modern i membre actiu en els congressos del CIAM: Cornelis van Eesteren.

Quan el 1947 van Eyck es va incorporar al grup de planejament de la ciutat, va tenir l'oportunitat de conèixer a un equip de treball inquiet i obert a assajar les noves idees funcionalistes de projectar la ciutat seguint els criteris de l'urbanisme modern traçat per Cornelis van Eesteren. Per van Eyck, l'experiència de poder treballar de la mà d'uns dels ideòlegs del nou urbanisme va significar l'ocasió idònia per poder revisar i qüestionar els principis generalistes i abstractes que en aquells moments postulaven els grans mestres i teòrics del Moviment Modern.

FIG. 87

Les ambiciosos propostes d'ordenació funcional de la nova ciutat moderna i els utòpics principis abstractes sobre els quals es fonamentaven els criteris del Moviment Modern que desenvolupaven van Eesteren i el seu equip, va ser per a van Eyck un veritable laboratori on imaginar i confirmar el model d'urbanisme que ell proposaria més endavant, un urbanisme que es fonamentaria en propostes urbanes locals i concretes, capaces, per la seva simplicitat i fragilitat, de canviar de manera lenta però eficaç, optimista però real, la qualitat de vida de tota una gran ciutat.

> FIG. 88
>> FIG. 89

Durant l'etapa que Aldo van Eyck treballava amb l'equip de van Eesteren va coincidir amb la urbanista Jacoba Mulder. El 1936, allunyant-se dels projectes a gran escala que els dos arquitectes dibuixaven des de l'oficina de planejament, Jacoba Mulder va projectar un parc que molt probablement hauria d'haver sorprès van Eyck. El Beatrixpark d'Amsterdam, obra de Mulder, era un parc que fugia de la imatge del jardins tradicionals i que intentava proposar una nova categoria d'espai públic lúdic, un parc que es pensava no com un lloc per a la contemplació sinó com un espai per a l'entreteniment i l'acció. El Beatrixpark va ser el primer espai públic en el qual s'usava un material que fins llavors poques vegades s'havia utilitzat per urbanitzar la ciutat: la sorra; un parc en el qual la sorra i els mobles infantils construïen un espai on els nens podien trobar un lloc on poder jugar a la ciutat.



FIG. 88/ MULDER, J., Beatrix Park, Amsterdam, Holanda, 1937.



FIG. 89/ VAN EYCK, A., Frederick Hendrikplantsoen, Amsterdam-Oudwest, Holanda, 1950.

Sorprèn la similitud de les dues imatges de dos parcs diferents. Jacoba Mulder va ser la primera arquitecta a pensar un parc pels nens construït amb sorra.

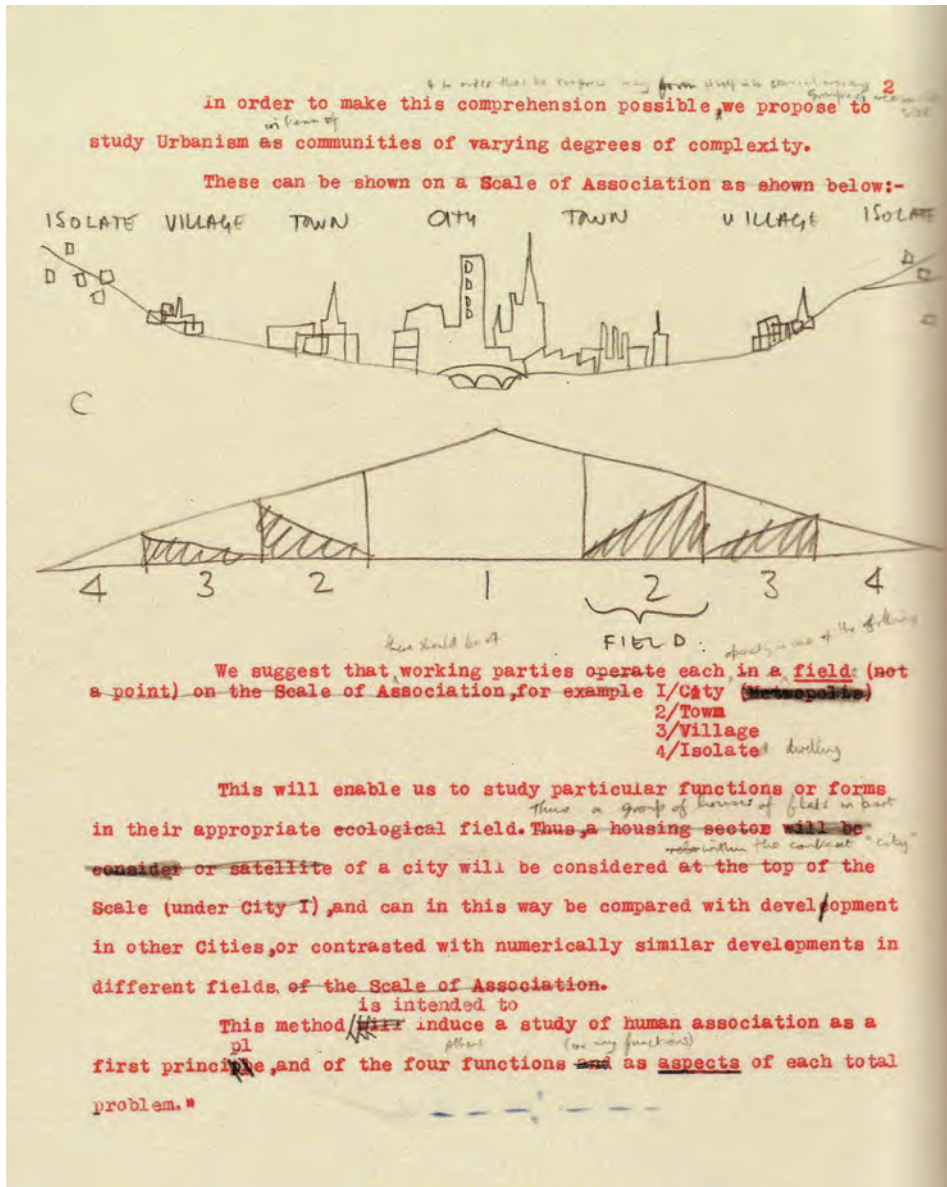


FIG. 90/ "Scroll and Valley Section" Alison and Peter Smithson. Dubrovnik 1965.

L'arquitectura i el paisatge. La geografia mana i la ciutat s'adapta.

Van Eyck i el Team 10

L'any 1953, durant el CIAM IX celebrat a Aix-en-Provence, van Eyck, conjuntament amb Jaap Bakema, George Candillis, Alison i Peter Smithson i Shadrach Woods, va fundar el grup Team 10. Des de la formació del grup fins la seva dissolució el 1981, van Eyck va ser un dels membres més actius, lúcids i crítics amb les propostes dels urbanistes moderns com Le Corbusier, Gropius, Gideon o van Eestren, fundadors dels congressos del CIAM.

Durant el CIAM celebrat a Dubrovnik el 1956, en el qual el grup de joves arquitectes del Team 10 cada cop se sentia amb més seguretat per exposar les seves opinions davant dels mestres fundadors del CIAM, es va evidenciar que les diferències de criteri que hi havia entre el grup dels mestres del CIAM i el grup dels joves del Team 10 eren cada vegada més grans. Durant el cicle de conferències de Dubrovnik on els diferents congressistes explicaven els seus projectes, els membres del grup del Team 10 van aprofitar les seves intervencions per exposar, amb molt convenciment, la seva desconfiança en els plantejaments utòpics de l'urbanisme funcionalista. Per una banda els Smithson van presentar, davant dels projectes abstractes dels mestres moderns, la seva proposta d'ordenació de "Scroll and Valley Section" inspirada en referents reals de l'arquitectura tradicional i popular. I per un altre costat, van Eyck va aprofitar el congrés per presentar el seu projecte dels Playgrounds d'Amsterdam com a exemple del que, segons ell, havia de ser la manera de pensar i reformar la ciutat.

FIG. 90



the problem

1

LOST IDENTITY



a city without the child's particular movement is a paradox. the child discovers its identity against all odds, damaged and damaging, in perpetual danger and incidental sunshine.

example: the child and the city





FIG. 91/ Panells 1 i 2 presentats per van Eyck a la seva ponència al congrés del CIAM a Dubrovnik 1956.

amsterdam's
contribution

3

aldo van eyck

something the city
can absorb without
losing its remaining
identity; something
meant for the child
alone and not altogether
different from the inci-
dental things the child al-
ready adapts to its
imagination and vital-
ity; something care-
fully shaped and
judiciously placed
where there is still
some room,
on innumerable form-
less islands left over
by the road engineer
and demolition worker,
on empty plots, on
places better suited
to the child than the
public watering place,
70 such places have
been adapted in this city.



the playground as core and extension of the doorstep



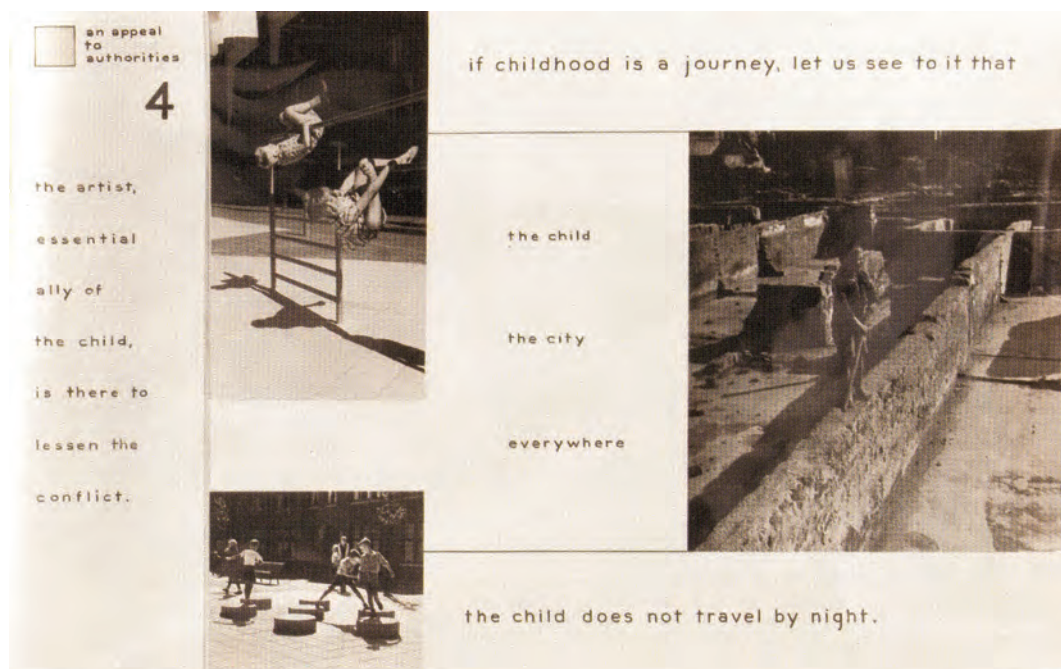


FIG. 92/ Panells 3 i 4 presentats per van Eyck a la seva ponència al congrés del CIAM a Dubrovnik 1956.

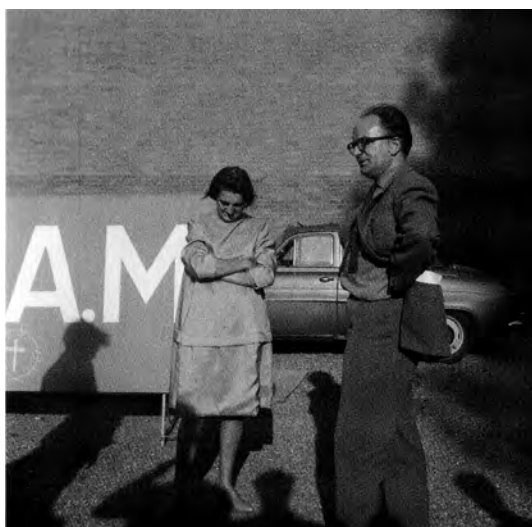


FIG. 93/ CIAM Otterlo, 1959.

Avn Eyck, Alison Smithson, Peter Smithson i Bakema sustenten el rètol del congrés d'Otterlo, Holanda 1959, en el que enuncien amb el dibuix fet en guix de la creu i la corona la mort del C.I.A.M

I el plaer? L'urbanisme modern s'havia oblidat del plaer?

Van Eyck, que en aquells mateixos moments ja estava executant diversos projectes dels Playgrounds, va utilitzar aquell nou model de parc urbà per denunciar que l'urbanisme funcionalista s'havia oblidat dels espais per al plaer i dels espais per al joc dels nens en els seus grandiloqüents projectes de ciutats. Van Eyck criticava que l'urbanisme dels grans mestres moderns s'havia oblidat de les persones i de l'escala menor a l'hora de proposar la ciutat del futur.

< FIG. 91 -92

Els quatre panells presentats per van Eyck al congrés, titulats *Lost Identity*, estaven organitzats en dos blocs. En els dos primeres panells del primer bloc, on s'exposava el problema de la falta d'espais per jugar els nens a Amsterdam, sorprèn el caràcter quotidià de les imatges que van Eyck utilitzava, especialment la poderosa imatge de la nevada a la ciutat, amb la qual van Eyck explica de manera molt subtil i intensa com la ciutat es transforma completament amb tan sols amb una lleugera capa de neu d'uns mil·límetres, capaç de canviar sobtadament el caràcter de la ciutat, que esdevé temporalment un espai lúdic per als nens. El segon bloc de la presentació, format per dos panells més, exposava la solució al problema. Per van Eyck els Playgrounds havien de ser uns espais senzills, econòmics i també lleugers com la neu. Havien de ser un llocs capaços de dotar la ciutat d'uns nous espais de plaer per als nens. En aquest segon bloc sorprenen també les imatges on es veuen els nens lliures, jugant sempre sols. Playgrounds: espais de llibertat i d'identitat.

FIG. 93

El polèmic congrés del CIAM celebrat a Otterlo el 1959 va significar la consolidació del grup del Team 10 i el final dels congressos del CIAM. La persistent crítica del grup Team 10 als plantejaments funcionalistes van acabar esgotant la il·lusió i els arguments dels mestres moderns que, a poc a poc, van acceptar, desanimats, el final dels congressos.

Les polèmiques paraules pronunciades per van Eyck a la conferència del 1959 al congrés d'Otterlo exemplifiquen la tensa situació que provocava el Team 10:

"Mai s'havia viscut un moment amb tantes oportunitats, ja que fins ara, mai s'havia tingut una situació arquitectònica i urbanística tan desastrosa".³¹

Van Eyck va saber aprofitar, brillantment, la dura oportunitat que es vivia a Amsterdam després de la Segona Guerra Mundial per proposar la construcció d'un modest projecte urbà transitori capaç de transformar tota la ciutat d'una manera semblant a la que es posaria en pràctica a Barcelona trenta anys després. Els projecte dels Playgrounds d'Aldo van Eyck va ser un dels projectes de reforma urbana més intensos, eficaços i efímers del segle XX.

31

"Aldo Van Eyck: Humanist Rebel". Liane Lefavre ; Ed. 010 (1999).

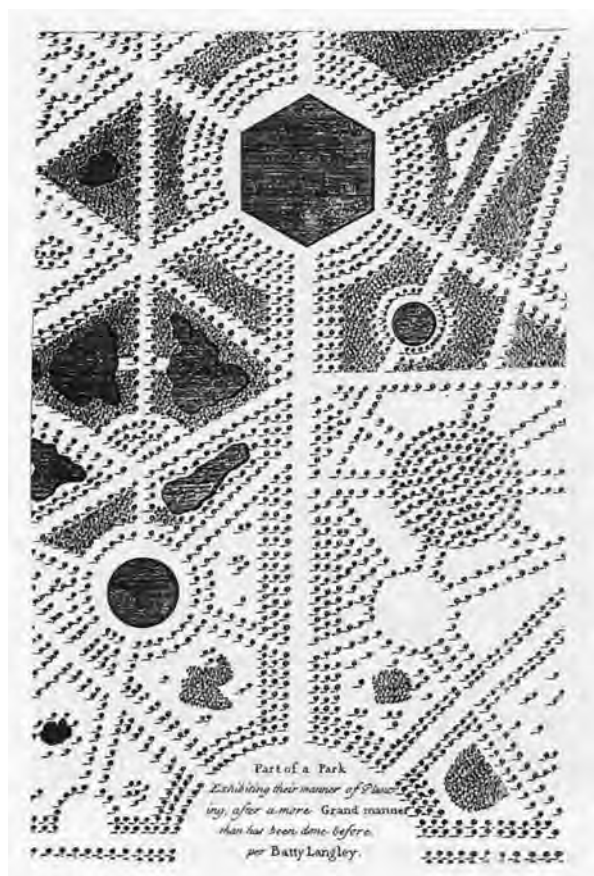


FIG. 94/ Parc Batt: Langley. Londres 1728.

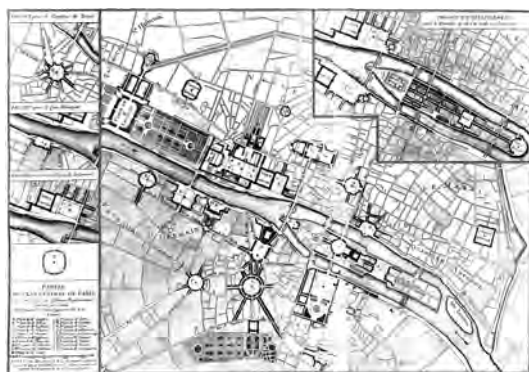


FIG. 95/ París, emplaçament de l'estàtua de Lluís XV. Pierre Patte 1765. Planta extreta del llibre Civic Art, de W. Hegemann.

Els Playgrounds: un model de ciutat policèntric

El projecte dels Playgrounds de van Eyck a Amsterdam era una manera d'ordenar la ciutat diferent a la dels principis de l'urbanisme modern. El projecte de van Eyck proposava reformar la ciutat no des de grans projectes que construirien una nova ciutat, sinó a partir d'una proposta més realista basada en l'execució de petits projectes que poc a poc teixirien una nova xarxa d'espais públics que transformaria la ciutat, un projecte que en lloc de plantejar operacions urbanístiques de gran escala que fan créixer les ciutats a sotragades, proposava realitzar projectes d'escala més humana capaços pel seu caràcter local de construir un nous nodes d'atracció social i urbana, un sistema policèntric.

Van Eyck, com la resta de membres del grup Team 10, plantejava un forma de treballar no exclouent. Entenia la ciutat i l'arquitectura com un procés obert i viu en el qual cada projecte havia de saber llegir el context i descobrir les condicions anteriors del lloc per intervenir-hi de la manera més adequada. El Team 10 no compartia la idea dels arquitectes funcionalistes del Moviment Modern que proposaven iniciar els projectes esborrant qualsevol rastre històric anterior (tabula rasa). Pel Team 10 no tan sols s'havia de valorar el patrimoni formal o arquitectònic, sinó que qüestions informals o aparentment poc rellevants com els costums, les tradicions, la natura, etc, podien en moltes ocasions esdevenir la clau d'un projecte urbà.

El recurs pels membres del Team 10 a utilitzar imatges antigues, populars, de situacions quotidianes per iniciar i referenciar els seus projectes en lloc d'utilitzar imatges sofisticades de l'última moda va ser una manera d'explicar els projectes que encara avui els identifica com a grup.

El plànol de la ciutat d'Amsterdam on se situen els Playgrounds repartits per la ciutat recorda els dibuixos dels dissenys dels jardins policèntrics anglesos. I la làmina del 1765 del plànol de Pierre Patte en la qual es dibuixen els diferents emplaçaments per a la col·locació de l'estàtua de Lluís XV a París i que apareix en el catàleg del Civic Art de W. Hegemann també pot recordar-nos fàcilment l'efecte proposat per van Eyck a la seva ciutat.

El projecte de Patte per a la col·locació del l'estàtua equestre a París i els projecte dels Playgrounds de van Eyck a Amsterdam, tot i ser dos projectes realitzats amb 200 anys de diferència, són dues propostes que comparteixen una mateixa manera de pensar el creixement i la reforma d'una ciutat. Patte i van Eyck proposaven que una manera eficaç de projectar la ciutat podia ser a partir d'un sistema policèntric: accions concretes i precises amb força per transformar el teixit existent i també per formar nous centres de futurs creixements.

FIG. 94

FIG. 95

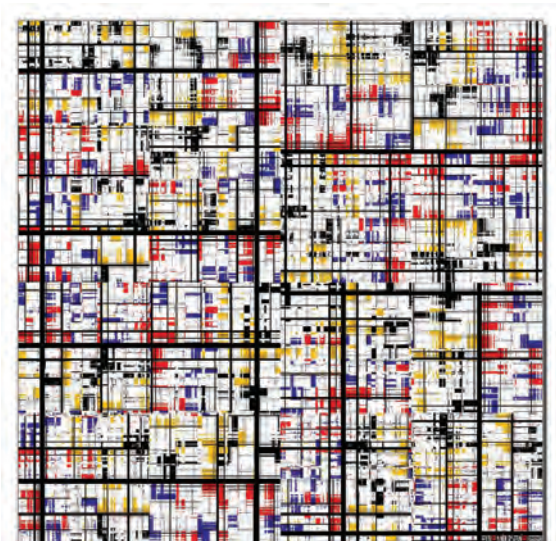


FIG. 96/ I Deviant. Fractal. MONDRIAN.

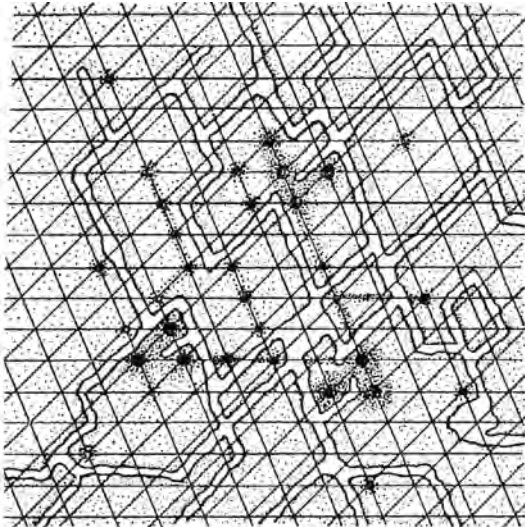


FIG. 97/ Parc Batty Langley. Londres 1728



FIG. 98/ CONSTANT, P., Ambiance de jeu, 1956.

La ciutat policèntrica de van Eyck i de Patte són dos referents molt semblants a la proposta també policèntrica de recuperació urbana del Model Barcelona de Bohigas dels anys vuitanta a Barcelona: un model de ciutat que es pensa més com un sistema obert que no pas com un model de ciutat projectat com un objecte acabat. La intensa participació de van Eyck en un grup actiu com el Team 10 li va permetre conèixer i aprendre dels arquitectes, artistes i intel·lectuals europeus més propositius i crítics del segle XX.

Uns Playgrounds situacionistes

FIG. 96

La relació amb artistes com Piet Mondrian o teòrics com Kevin Lynch o Martin Buber va aportar a van Eyck un fort recolzament formal i teòric a la seva obra.

FIG. 97

L'amistat que van Eyck va tenir amb diferents agrupacions d'artistes holandesos com el grup Cobra, per al qual el 1949 dissenyaria l'exposició al Stedelijk Museum d'Amsterdam, va ajudar van Eyck a establir una intensa relació amb l'arquitecte i artista Constant i amb el teòric Guy Debor. Aquests dos artistes i intel·lectuals formarien i encapçalarien uns anys després el corrent artístic i social dels Situacionistes.

Referència Planta d'un Playground.

Els Playgrounds de van Eyck compartien la idea lúdica de com els Situacionistes imaginaven la ciutat. Els Situacionistes com el Team 10 rebutjaven la ciutat funcionalista, higiènica, ordenada i morta dels urbanistes moderns. Els projectes de Constant i Guy Debor volien construir una ciutat viva que no fos víctima de la geometria mecànica. Els Situacionistes i van Eyck volien una ciutat pensada des del plaer.

FIG. 98

La influència ideològica i formal mútua entre els projectes del Situacionistes i els Playgrounds és molt evident. Les propostes de Constant, com per exemple el projecte del parc Ambiance de Jeu, podrien haver estat perfectament un Playground dibuixat per van Eyck. I els dibuixos de les propostes de New Babylon de Constant, que imaginaven una ciutat on l'individu, els seus sentiments i les percepcions eren els protagonistes principals del projecte, hauria pogut ser perfectament la prova gràfica d'un argument crític de van Eyck en alguna de les seves conferències als congressos del CIAM.



FIG. 99/ VAN EYCK, A, *Lost Identity Grid*, 1956.
Fotografies que il·lustraven els panells presentats
al CIAM de Dubrovnik. Quines són les fotos de
van Eyck?

FIG 100/ HENDERSON, N., *Bethnal Green*. Sèrie
fotogràfica.

L'amistat de van Eyck amb el grup dels Situacionistes va ajudar a confirmar la seva intuïció de plantejar un urbanisme molt més proper a l'escala humana en lloc d'un urbanisme "modern" grandiloqüent fonamentat en l'abstracció, la segregació i la funcionalitat. La proximitat amb els Situacionistes o les reunions intenses amb el Team 10 de ben segur van ajudar van Eyck a confirmar que uns modestos i simples Playgrounds podrien transformar de veritat la seva ciutat d'Amsterdam. El projecte dels Playgrounds va ser llarg i lent: duraria quaranta anys i representaria, al final, la construcció de 794 projectes repartits per tota la ciutat: una ciutat que, gràcies als Playgrounds, esdevindria una ciutat farcida de racons de plaer.

Els nens de Bethnal Green jugant als Playgrounds de van Eyck

FIG. 99

El projecte dels Playgrounds de van Eyck no és un experiment urbà aïllat. És el resultat de reaccionar a una situació inquietant de postguerra que es vivia tristament a tot Europa. La mirada que van Eyck expressa amb les seves fotos dels nens perduts jugant per la ciutat d'Amsterdam, presentades en el primer panell de *Lost Identity* del congrés de Dubrovnik del 1956, correspon exactament amb la de Nigel Henderson quan fotografia el barri industrial de Bethnal Green de Londres. L'optimista duresa de les imatges de Henderson va ser fonamental en la formació dels inicis professionals d'Alison i Peter Smithson, amics íntims i socis de van Eyck al Team 10. La mirada realista de Henderson, que exposava la vida de postguerra als carrers de Londres, va constituir un referent cabdal en la manera de reformular l'arquitectura que els Smithson perseguien als anys cinquantes.

FIG. 100

L'amistat entre els Smithson i Henderson s'inicia l'any 1952 amb la formació de l'Independent Group (IG) juntament amb l'artista Eduardo Paolozzi, el teòric Reyner Banham i altres. La intensa relació i influència mútua entre els Smithson, Henderson i Paolozzi es fa palesa en l'exposició *This is Tomorrow* del 1956 (el mateix any del CIAM de Dubrovnik) en la qual el grup realitza un pavelló en runes per reflexionar sobre el futur, un pavelló en què les petjades, els records, el temps, el procés, el tacte, la identitat, el lloc i l'as found esdevindran per sempre uns referents imprescindibles en tots els projectes de la futura carrera dels Smithson, una manera d'imaginar el futur des d'una sensibilitat molt propera als Playgrounds de van Eyck.

El 1967 els Smithson van escriure *Urban Structuring*, segurament un dels tractats més importants sobre l'urbanisme modern després de la Carta d'Atenes, on es recollen moltes de les idees que s'havien anat elaborant en les reunions del Team 10 i s'explicava aquesta nova manera sensible i intel·ligent de projectar la ciutat moderna. Significativament, les fotos de Bethnal Green de Nigel Henderson encapçalaven i il·lustraven la introducció del llibre. Les imatges de Henderson ajudaven els Smithson a sintetitzar tot allò que per ells, i per van Eyck, havia oblidat l'urbanisme abstracte modern.



FIG. 101/ A+P. SMITHSON, PAOLOZZI, E., Pa-
tio and Pavilion. Instal·lació feta per a l'exposició
This is Tomorrow, a la Whitechapel Art Gallery,
Londres, 1956.

El futur optimista i actiu, pensat des dels records.



FIG. 102/ A+P. SMITHSON, A Solar Pavilion.
Upper Lawn, 1978.

Alison Smithson pavimentant amb pedra un
dels parterres del jardí. El jardí es pensa com
una estança més de la casa.

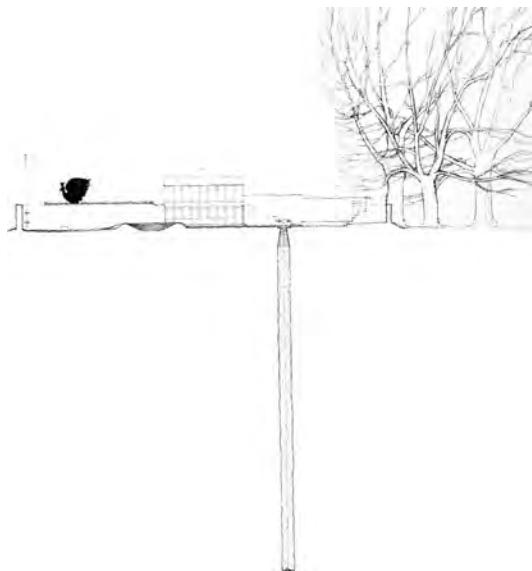


FIG.103/ A+P. SMITHSON, A Solar Pavilion.
Upper Lawn, 1978. Secció.

De dalt a baix: arbres veïns fora del recinte;
tanca ocell; tanca de pedra del segle XVIII;
pavelló; parterres i topografia; pou profund.

Espais públics de paper. El temps transparent

La idea de van Eyck de construir a Amsterdam, durant la postguerra, uns espais públics per als nens neix de l'observació delicada d'un problema urbà real. Van Eyck, com tots els membres del Team 10, sorprèn sempre per la seva capacitat d'anàlisi punyent, que li permet descobrir amb precisió nous espais d'oportunitat fins llavors ocults.

Soprèn perquè sap fixar la mirada sobre coses aparentment supèrflues i intranscendents –ordinàries– que amaguen noves vies de treball fins llavors invisibles als ulls de tots els altres. La seva mirada és sensible, capaç de desvetllar qualitats arquitectòniques mes enllà de les condicions morfològiques tradicionals, és una mirada profunda i

ahora fràgil, capaç de veure el passat, el present i el futur en un mateix instant.

El mateix Van Eyck escriu a L'interior del temps i altres escrits:

*“Quan el passat es recull en el present i l'emergent cos de l'experiència troba el seu lloc al cap, el present adquireix una profunditat temporal, perd la seva acidesa instantània, la seva qualitat de tall de navalla. Es podria dir que el temps s'interioritza o es fa transparent. Dins del meu cap veig el passat, el present i el futur com un continu actiu. Si no fos així, els artefactes que fem estarien buits de densitat temporal, de capacitat d'associació”.*³²

Segurament aquesta manera d'observar des de la dimensió del temps transparent va ser una actitud que van Eyck va compartir, aprendre i desenvolupar conjuntament amb Alison i Peter Smithson. Aquesta mirada vers l'ordinari es reconeix també en l'exposició *This is Tomorrow* del 1956, en la qual els Smithson construeixen una ruïna per explicar l'arquitectura del futur: un recinte-pati realitzat amb una tanca revestida amb un material reflectant que esborra i dilueix el perímetre-emplaçament per aixecar en el seu interior una barraca de fusta coberta amb un sostre transparent carregat de records. En aquesta exposició, els Smithson, proposaven construir el futur amb materials vells, carregats d'història i d'experiències, en lloc d'utilitzar materials nous fruit de la recerca tecnològica del moment.

Quan els mateixos Smithson construeixen el 1959 A Solar Pavilion, Upper Lawn, aquesta mirada els permetrà realitzar un exquisit projecte de temps transparent. El dibuix meticulós en secció del projecte en què es reflecteixen des del pòsit i les esquerdes de la paret del pou fins a l'arbust volant damunt de l'antiga i irregular tanca de pedra del vuit-cents, passant per l'ombra fosca dels diferents paviments que habitaran el jardí i pels immensos arbres caducifolis veïns, no és més que el reflex d'una atenta i meticulosa mirada al que hi ha en el lloc: una mirada penetrant i superficial que vol copsar amb atenció meticulosa el pas del temps.

FIG. 101

FIG. 102

FIG. 103

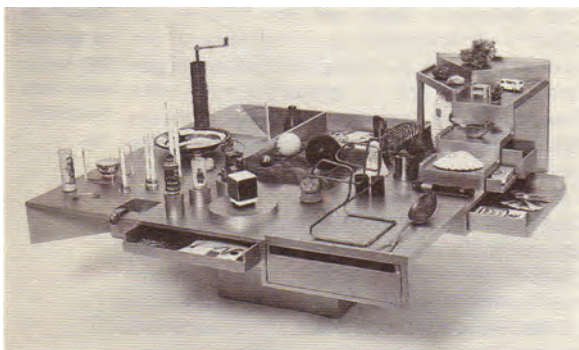
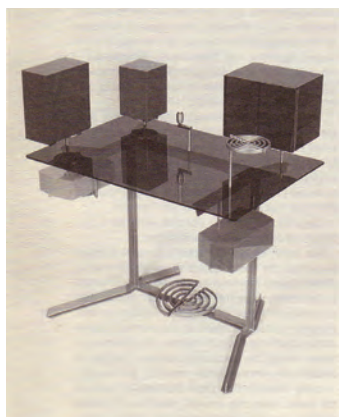


FIG. 104/ A+P. SMITHSON, Taula de col·leccionista i escriptori de peixos/nenúfars, Catàlegs Tecta, 1986.

Nivells, objectes, ombres i reflexes flotant.

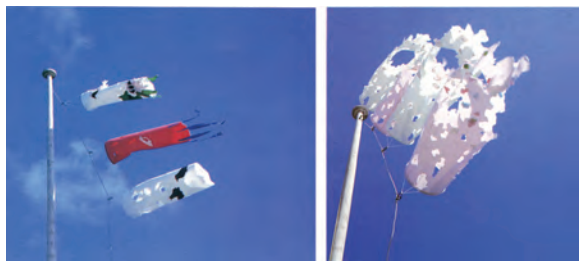


FIG. 105/ FOTOGRAFIA de P. SMITHSON, A Solar Pavillion. Upper Lawn.

El temps i la lleugeresa.

En el projecte A Solar Pavilion, Upper Lawn la mirada profunda per estrats temporals els ajudarà a posicionar-se davant de les restes del passat i a reconèixer la simpatia per la sinceritat del que és antic. Per això, el millor és convertir l'habitatge en un pavelló per tal de fer més evident el pes del passat i construir així un arquitectura efímera, sense passat ni futur. Però aquest projecte també proposa construir l'habitatge no només com un pavelló suspès damunt de la tanca del vuit-cents, sinó també com un habitatge que és també un solar en el qual les estances son parterres del jardí: estances exteriors construïdes amb paviments existents o amb paviments nous on les ombres irregulars de les juntes de les pedres demostren la densitat i el pes dels estrats de la història.

FIG. 104

L'interès dels Smithson per projectar superposant estrats no només es reconeix en els seus projectes d'arquitectura i d'urbanisme, sinó que és també una manera de pensar que s'utilitza quan es projecten elements d'escala menor. Les taules dissenyades per ells són un clar exemple d'un pensament complex que adquireix densitat superposant capes. Les taules no són només uns plans horitzontals amb potes, sinó que són l'oportunitat de pensar uns mobles profunds: taules en les quals els objectes floten per sobre i per sota d'un pla neutre de vidre on el reflex s'encarrega de construir l'espai indeterminat i volàtil del moble.

FIG. 105

Aquesta mirada complexa i lleugera també es reconeix en moltes de les insòlites fotografies de Peter Smithson: les imatges dels estels de papers de colors retallats i foradats volant al cel, o les fotografies de la línia d'ombra que mesura i separa la franja de neu que lentament es desglaça per l'efecte de l'escalfor del sol. Són imatges que reflecteixen l'interès per intentar copsar els efectes lleugers i transitoris del pas del temps, imatges de Peter Smithson que intenten copsar el temps transparent.



FIG. 106/ FOTOGRAFIA de P. SMITHSON,
A Solar Pavillion. Upper Lawn.

El temps, la lleugeresa i l'acció.

FIG. 106

Un interès que permet entendre el muntatge efímer materialitzat amb paper per l'exposició que van Eyck va realitzar a Amsterdam el 1967 per l'escultor Tajiri. Van Eyck, que mantenia una constant relació amb diferents artistes del moment, davant les violentes escultures de monstres de metall de Tajiri, va decidir realitzar una escenografia fràgil de paper. L'elecció d'un material tradicional per construir els llocs de les escultures, contrastava amb la imatge futurista de les obres exposades. El muntatge de l'exposició consistia en dos cilindres de paper transparent penjats del sostre i tensats des de terra que agrupaven les escultures i organitzaven l'exposició modificant l'espai existent de la galeria. Però el que és sorprenent del muntatge de l'exposició no es tan sols l'elecció del paper i la coincidència amb els estels del Smithsonian, sinó l'acció que després s'hi realitzava. Un cop les parets dels cilindres de paper estaven ben tensades, el mateix Tajiri a cops de puntades de peu rebentava els cilindres modificant de nou l'espai de l'exposició. La instal·lació, que va finalitzar amb la *performance* de l'escultor, va concloure amb els cilindres de paper transparent estripat que embolicant les escultures agressives de Tajiri.

Imatges i projectes dels Smithsonian i van Eyck que demostren l'interès d'aquests per intentar trobar la manera de saber com es podria transformar el valor i la força d'una acció en un projecte. Una inquietud per descobrir com convertir el temps transparent en un projecte d'arquitectura.

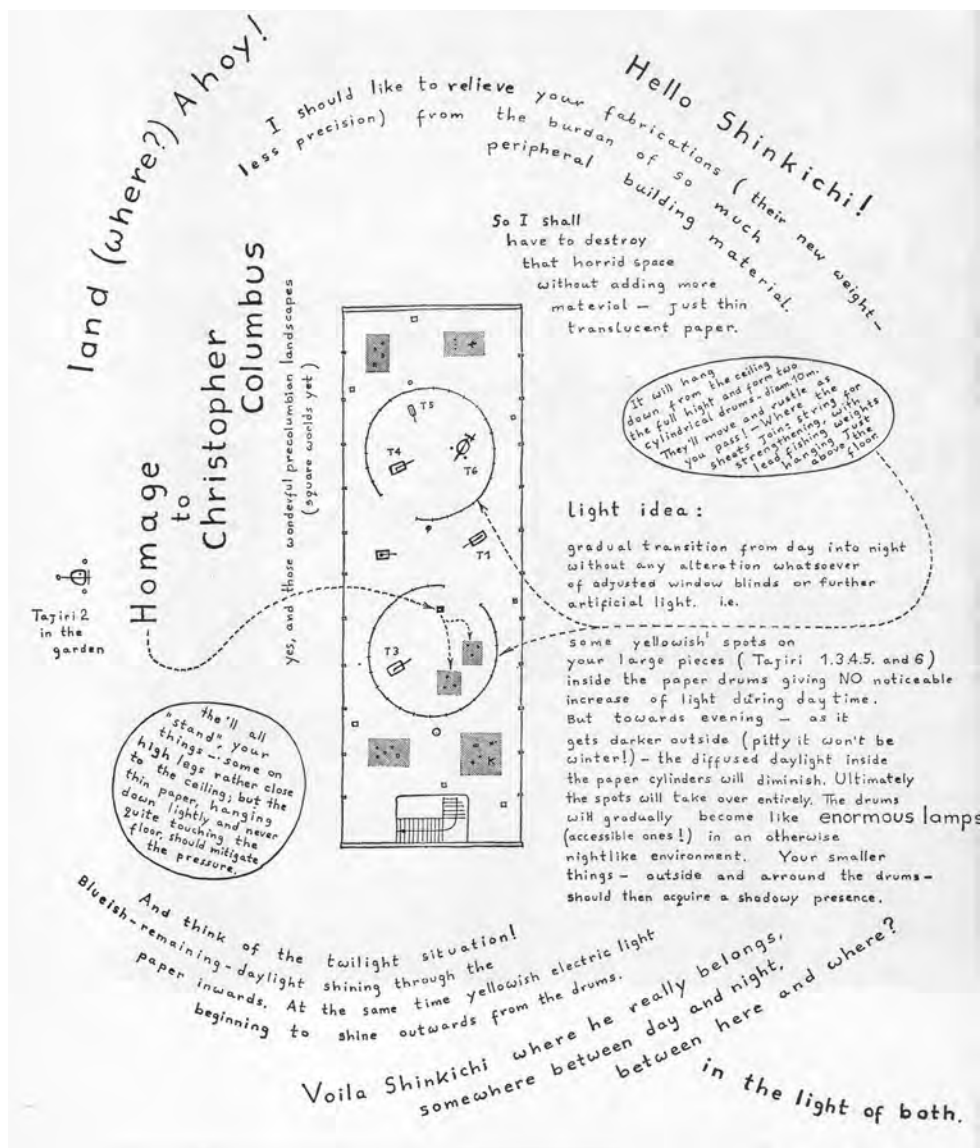


FIG. 107/ FOTOGRAFIA de P. SMITHSON, A Solar Pavillion. Upper Lawn.

El temps i la lleugeresa. Plànols d'instruccions.

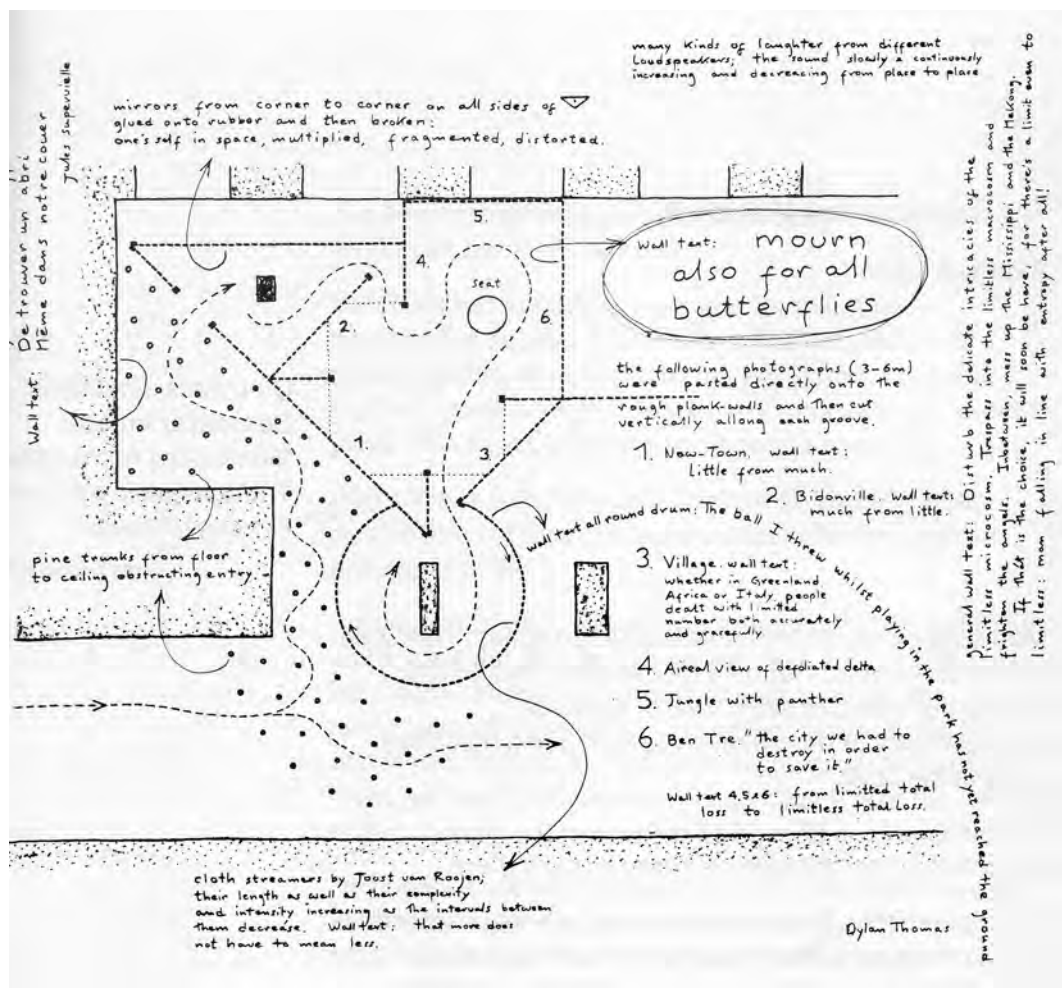


FIG. 108 / FOTOGRAFIA de P. SMITHSON, A Solar Pavilion. Upper Lawn.

El temps i la lleugerera. Plànols d'instruccions.

ESPACIO
 ESPACIO LIBRE
 ESPACIO CERRADO
 ESPACIO PRESCRITO
 FALTA DE ESPACIO
 ESPACIO CONTADO
 ESPACIO VERDE
 ESPACIO VITAL
 ESPACIO CRÍTICO
 POSICIÓN EN EL ESPACIO
 ESPACIO DESCUBIERTO
 DESCUBRIMIENTO DEL ESPACIO
 ESPACIO OBLICUO
 ESPACIO VIRGEN
 ESPACIO EUCLIDIANO
 ESPACIO AÉREO
 ESPACIO GRIS
 ESPACIO TORCIDO
 ESPACIO DEL SUEÑO
 BARRA DE ESPACIO
 PASEOS POR EL ESPACIO
 GEOMETRÍA DEL ESPACIO
 MIRADA QUE EXPLORA EL ESPACIO
 LA CONQUISTA DEL ESPACIO
 ESPACIO MUERTO
 ESPACIO DE UN INSTANTE
 ESPACIO CELESTE
 ESPACIO IMAGINARIO
 ESPACIO NOCIVO
 ESPACIO BLANCO
 ESPACIO DEL INTERIOR
 EL PEATÓN DEL ESPACIO
 ESPACIO QUEBRADO
 ESPACIO ORDENADO
 ESPACIO VIVIDO
 ESPACIO BLANDO
 ESPACIO DISPONIBLE
 ESPACIO RECORRIDO
 ESPACIO PLANO
 ESPACIO TIPO
 ESPACIO EN TORNO
 TORRE DEL ESPACIO
 A ORILLAS DEL ESPACIO
 ESPACIO DE UNA MAÑANA
 MIRADA PERDIDA EN EL ESPACIO
 LOS GRANDES ESPACIO
 LA EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIO
 ESPACIO SONORO
 ESPACIO LITERARIO
 LA ODISEA DEL ESPACIO

la página

J'écris pour me parcourir
 Henri Michaux

1

Escribo...

Escribo: escribo...
 Escribo: «escribo...»
 Escribo que escribo...
 etc.

Escribo: trazo palabras sobre una página.
 Letra a letra, un texto se forma, se afirma, se consolida,
 se fija, cuaja:
 una línea estrictamente h

o
 r
 i
 z
 o
 n
 t
 a
 l
 se deposita sobre la

FIG. 109/ GEORGES PEREC, Textos extrets
 del llibre *Espèces d'espaces*, 1974

Plànols d'instruccions

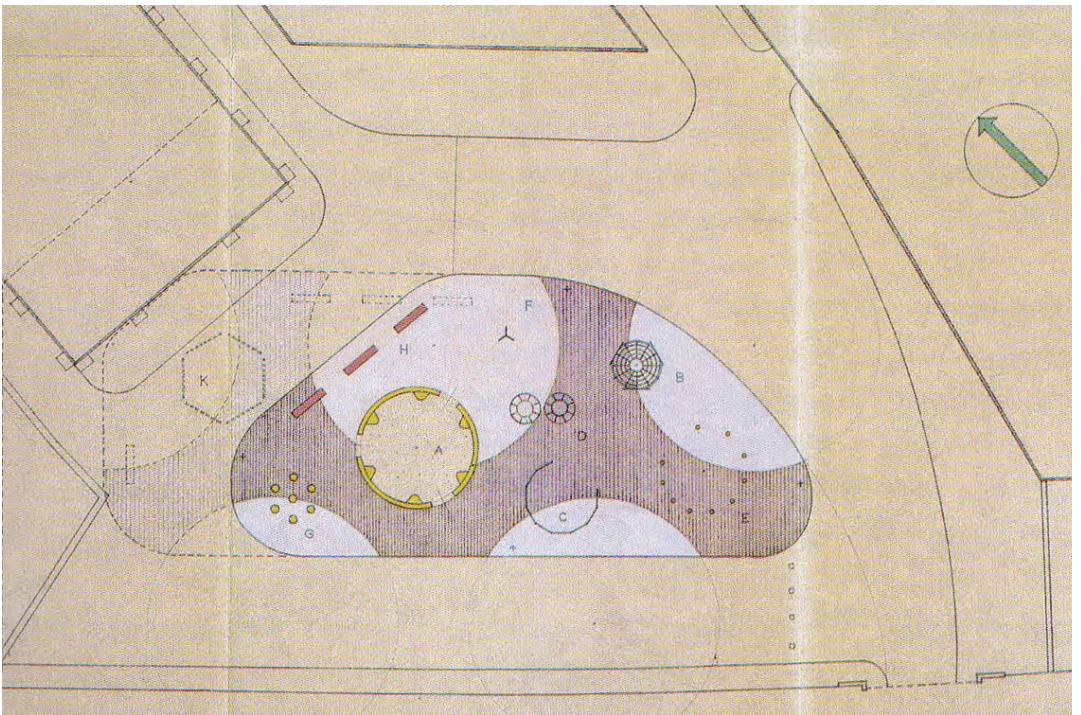
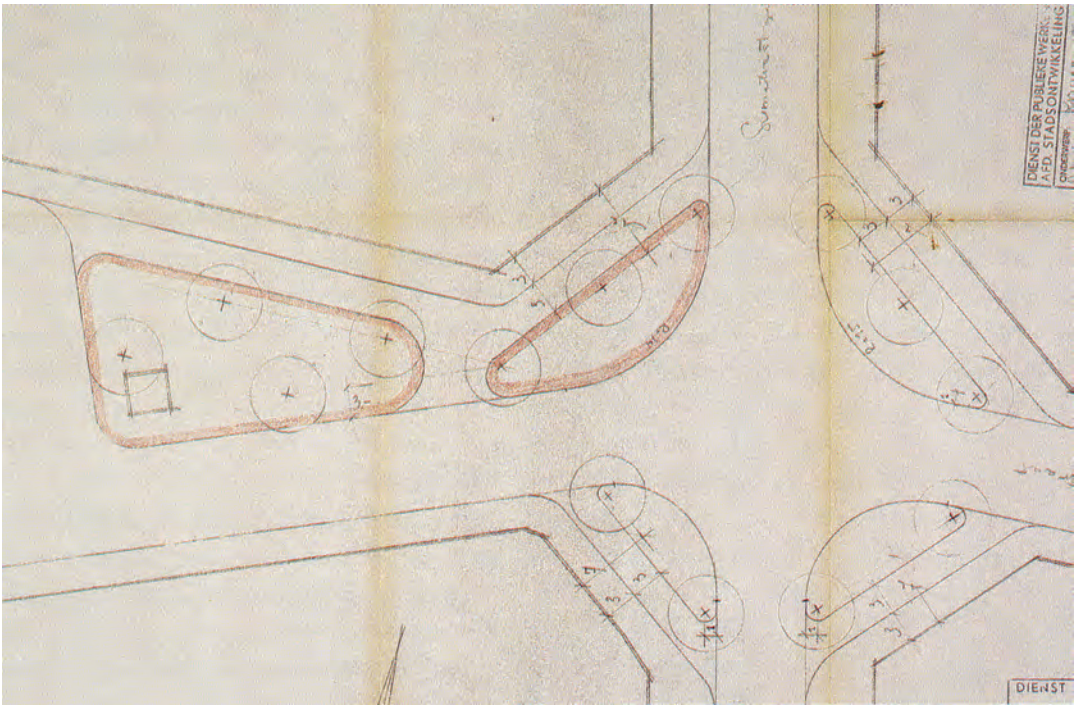
FIG. 107

FIG. 108

FIG. 109

Les plantes que van Eyck realitzava per als seus projectes d'instal·lacions artístiques eren uns dibuixos fets a mà plens d'anotacions i números que explicaven quines eren les idees de l'exposició i com s'havien d'executar. Es tracta d'uns plànols que recorden més els dibuixos d'un manual d'instruccions que no pas uns plànols convencionals d'un projecte d'arquitectura, uns plànols que es dibuixen amb textos on les paraules i les frases serveixen per construir l'espai del projecte. Aquests dibuixos, molt possiblement, haurien pogut ser la font d'inspiració perquè Georges Perec, uns anys més tard, escrivís el seu poètic llibre *Espèces d'espaces* (1974). Són plànols que van Eyck escrivia mitjançant paraules, ratlles de punts i fletxes que explicaven el moviment de les persones passejant pel projecte, textos que intentaven dibuixar el que farien els visitants durant la visita de l'exposició. Caminar, parar, mirar, girar, travessar, era com s'organitzaven els recorreguts de les persones movent-se per l'espai. Totes aquestes instal·lacions que va realitzar van Eyck eren obres que s'interessaven molt més per projectar com el visitant participaria en l'exposició i per imaginar quina seria l'experiència personal que hom hi viuria, que no pas per dissenyar una forma final bonica.

Els Playgrounds eren un projecte pensat com un sistema que també es despreocupava, com les instal·lacions artístiques, del control total de la forma final del parc. Els Playgrounds pràcticament no es dibuixaven i és precisament per aquest motiu que avui no existeixen tots els plànols dels 794 intervencions que es van arribar a realitzar per tota la ciutat. Van Eyck, utilitzant una geometria simple construïda a través de figures elementals, com rodones, quadrats, triangles etc, anava situant els seus projectes en llocs buits de la ciutat, en espais residuals. Cruïlles, racons abandonats, parcel·les buides entre edificacions, espais inbetween esdevenien llocs d'oportunitats per construir els seus projectes. Van Eyck va dissenyar un catàleg de mobiliari infantil per urbanitzar els Playgrounds. Projectava els seus petits parcs només combinant les peces del sistema que ell havia dissenyat, jugant-hi. Els Playgrounds eren la resposta a totes les seves inquietuds per proposar un urbanisme molt més proper a les persones i resoldre alhora, eficaçment, el problema de la falta de llocs públics per jugar els nens a la ciutat: un catàleg màgic de solucions lleugeres i simples que, gairebé com la neu, resolien econòmicament i poèticament un problema real de la ciutat, un projecte lúdic i plaent que cristal·litzava allò que el mateix anomenava el "temps transparent".



Inbetween space

FIG. 110

L'elecció de l'emplaçament dels projectes no era una decisió municipal imposada per van Eyck, sinó que el lloc on es construïren els Playgrounds era el resultat d'un procés participatiu iniciat per un grup de veïns que sol·licitava a l'ajuntament un espai públic de joc per als seus fills .

Els Playgrounds van ser un dels primers projectes que van Eyck va tenir l'oportunitat d'executar. Es tractava, per tant, d'un projecte que malgrat que era primerenc i innocent ja contenia molts dels interessos que després van Eyck aniria desenvolupant lentament durant la seva carrera. Van Eyck va ser un dels primers arquitectes que va projectar l'espai buit entre els edificis, un espai que ell mateix anomenaria "*inbetween space*". Les zones de transició, de diàleg, d'encreuament, els llocs indeterminats esdevindran els espais de plaer amb què van Eyck va jugar durant tota la seva provocativa i deliciosa carrera. Tots les seves obres, tant les d'arquitectura, interiorisme i instal·lacions, com les d'urbanisme, són exercicis que reflexionen al voltant de com s'havia de projectar l'espai *inbetween*.

< FIG. 110

VAN EYCK, PLANTES CRUILLES

Els Playgrounds es situaven en espais residuals i ordinaris.

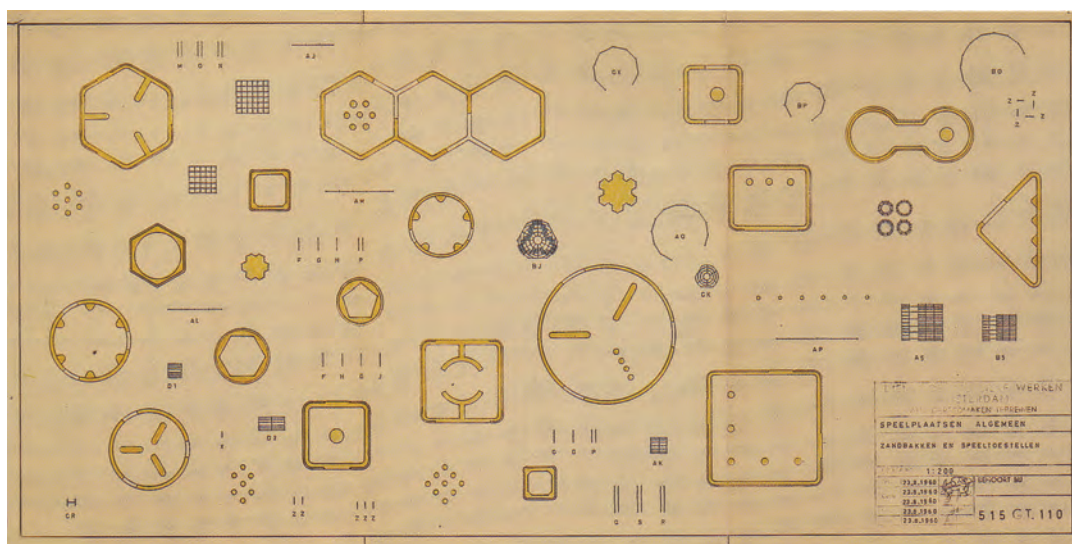


FIG. 111/ DIVISIÓ D'ACONDICIONAMENT DE PLACES DEL DEPARTAMENT D'OBRES PÚBLIQUES DE LA CIUTAT D'AMSTERDAM, Catàleg de Mobiliari Urbà, Amsterdam, Holanda, 1960.

El document inclou muntanyes escalables, sorralles, grimpadors, taules de joc, anelles de salt. Un catàleg de catalitzadors exportable.

Bohigas i van Eyck: dos projectes semblants molt diferents

Tot i que l'estratègia del projecte de Bohigas a Barcelona per recuperar la ciutat és molt semblant a la proposada per van Eyck a Amsterdam 30 anys abans, també hi ha diferències clares entre una proposta i l'altra.

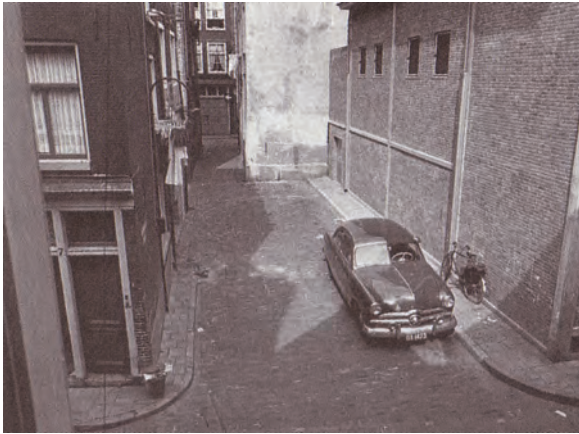
FIG. 111

El projecte dels Playgrounds es concep com un sistema basat en la repetició d'un model de parc, un projecte en què els criteris d'estandardització de les solucions d'urbanització i el criteri de la producció en sèrie per primera vegada del disseny d'un mobiliari urbà infantil que es col·locarà i es repetirà en cada un dels parcs acabaran fent que la proposta dels Playgrounds sigui, més que un projecte de parc específic per a cada emplaçament concret, la construcció d'un catàleg de solucions urbanes repetibles.

El Model Barcelona es planteja d'una forma completament diferent. Es pensa cada espai públic com un projecte únic i singular. Cada proposta és un projecte d'espai públic acabat i irrepetible.

> FIG. 112

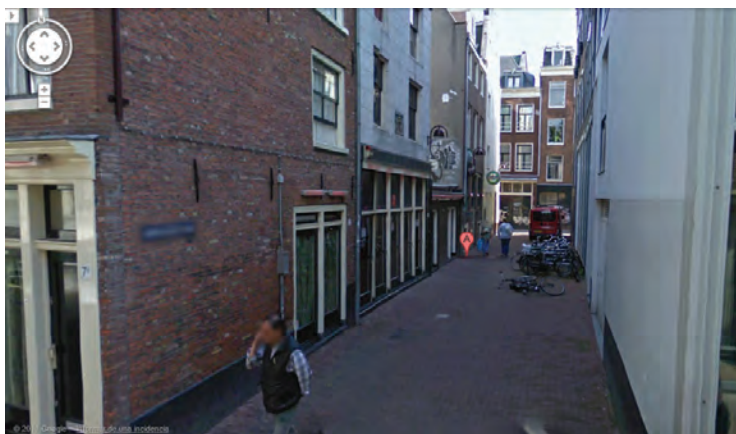
Mentre els Playgrounds de van Eyck incorporen el temps i la transitorietat com a valor estratègic del projecte, el Model Barcelona de Bohigas es planteja com una sèrie de projectes d'autor tancats i acabats.



Gordijentstre 1954.



Zandstraat.



Gordijentstre. Google Street View 2010.



Zandstraat. Google Street View 2010.

FIG. 112/ LAB IN. Abans, després i ara. Playgrounds d'Aldo van Eyck a Amsterdam.



Anselmushof.



Hasebroekstraat 1954.



Van Hogendarpplien 1953.



Anselmushof. Google Street View 2010.



Hasebroekstraat. Google Street View 2010.



Van Hogendarpplien. Google Street View 2010.

FIG. 112/ LAB IN. Abans, després i ara. Playgrounds d'Aldo van Eyck a Amsterdam.

.2.2.3 CATÀLEG I ABSTRACCIÓ

L'espai públic de catàleg a Barcelona

Durant del període conegut com a Model Barcelona es va realitzar un dels espais públics que més crítica i interès ha generat entre tots els espais recuperats fins avui a Barcelona. Es tracta de la plaça dels Països Catalans, de Viaplana i Piñón, del 1983. Va ser un projecte molt polèmic en el moment de la seva construcció però que en canvi, sorprenentment, en tesis doctorals dedicades a l'estudi concret i exhaustiu de l'evolució de l'espai públic a Barcelona, com és el cas de la tesi de Miquel Martí, pràcticament no se'n fa cap valoració ni anàlisi.

La plaça de Sants, a part de la seu valor arquitectònic com a espai públic, era també un projecte que anunciava una nova manera de plantejar la recuperació de la ciutat. Tot i que es tractava d'una proposta clarament marcada pel fort caràcter personal de l'arquitecte -i és precisament per això que és un tipus de projecte que s'emmarca dins de la primera etapa del Model Barcelona-, el tractament del paviment com una superfície continua d'un únic material va ser una solució que es va estendre i repetir com a model d'espai públic per a tota la ciutat. La plaça de Sants va ser un dels primers projectes d'espai públic tipus catifa a Barcelona.



FIG. 113/ LAB. IN. Barcelona Plaça de la catedral; Plaça de Jaume I; Plaça Universitat.

Homogeneïtat dels projectes. Aplicació de les mateixes solucions per diferents llocs. Catifes i objectes.

Rafael de Cáceres i l'estandardització de l'espai públic a Barcelona

Quan el 1987 Rafael de Cáceres assumeix el càrrec de responsable del Servei de Projectes Urbans de l'Ajuntament, aquesta presa de responsabilitat simbolitza clarament l'inici d'una nova manera de projectar l'espai públic a Barcelona. Quedava superada una primera etapa de demostració de la nova era democràtica que s'obria i començava una nova etapa en la qual aquella manera de pensar l'espai públic com un "equipament-objecte" acabat, que tan exitosament havia començat a transformar tota la ciutat, ja semblava una model de projecte urbà que s'havia de revisar.

FIG. 113

La incorporació de Rafael de Cáceres al Servei de Projectes Urbans va ser el començament d'una nova etapa en la qual es va passar a pensar en la necessitat d'homogeneïtzar el tractament de l'espai públic de la ciutat. La integració d'arquitectes com Màrius Quintana, Jordi Henrich i Enric Pericas al Servei de Projectes Urbans va representar la consolidació d'un equip de tècnics municipals que garantia la bona qualitat dels projectes urbans redactats internament des dels propis serveis tècnics de l'Ajuntament. L'alta qualitat de la feina del Servei de Projectes Urbans i la seva capacitat de redactar projectes d'espai públic sense la necessitat d'haver de encarregar el projecte a arquitectes de renom externs al servei van representar una manera senzilla d'assegurar la uniformitat de totes les obres públiques que es farien en el futur a Barcelona. Va ser clarament una nova manera d'entendre l'espai públic a Barcelona en la qual la combinació d'uns elements dissenyats, estandarditzats, consensuats, repetits i estesos per tota la ciutat homogeneïtzaven lentament el paisatge divers de la ciutat.



FIG. 114/ PERICAS, E., Escossell Carmel, produït per Escofet, Barcelona, 1993.

Escossell format per peces de formigó que s'adapten en nombre a la mesura de la soca de l'arbre.



FIG. 115/ MILÀ, M., Banc neoromàntic sostenible, produït per Santa & Cole, Barcelona.

L'alta qualitat del disseny d'aquest banc que barreja tradició i modernitat ha fet que sigui present en molts projectes de la ciutat.



FIG. 116/ Vorera de granit per rematar paviments

Es va decidir l'estratègia de concentrar la inversió col·locant una peça de qualitat en el perímetre per encintar les grans superfícies de paviments barats.

El catàleg de mobiliari urbà de Barcelona

De la mateixa manera que van Eyck va proposar un catàleg de solucions d'urbanització i de mobiliari urbà infantil per als Playgrounds d'Amsterdam, el Servei de Projectes Urbans de Barcelona va acabar proposant la creació d'una nova oficina municipal anomenada unitat d'Elements Urbans que va ser la responsable de redactar i confeccionar el Catàleg de Mobiliari Urbà de l'Ajuntament de Barcelona.

FIG. 114 L'arquitecte Enric Pericas va assumir la direcció de la unitat d'Elements Urbans i va ser el responsable que tot el mobiliari que es dissenyés i que
FIG. 115 s'inclogués en al catàleg tingués una imatge similar. Els criteris de simplificació,
FIG. 116 austeritat i funcionalitat són els que caracteritzen el catàleg.

Aquesta segona etapa en el tractament de l'espai públic a Barcelona que s'inicia el 1987 va comportar, en diverses ocasions, el redisseny d'alguns projectes que ja s'havien redactat seguint l'estil d'autor i d'objecte arquitectònic sobredissenyat de la primera etapa del Model Barcelona.

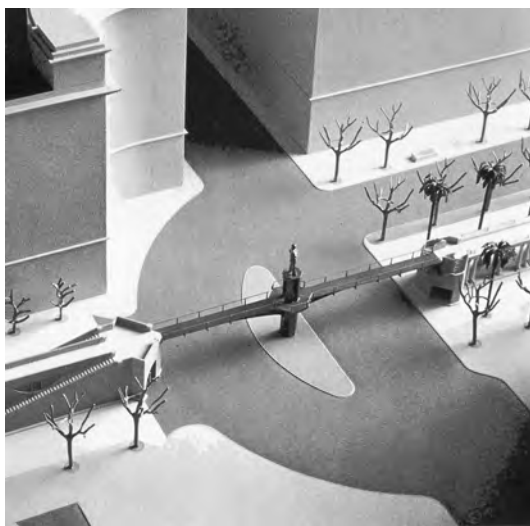
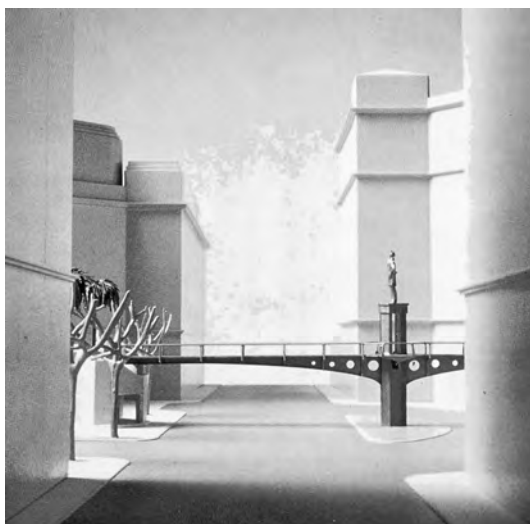


FIG. 117/ TUSQUETS, Ó., DÍAZ, C., Remodelació de l'avinguda de la Catedral, Barcelona, 1989.

El projecte de Tusquets preveia la unió de l'avinguda de la Catedral amb l'avinguda Cambó. Únicament es van arribar a construir les peanes de la pasarella, que popularment van ser anomenades "búnquers" o "paravents".

FIG. 117

Un dels casos que millor exemplifica l'abandonament del Model Barcelona de Bohigas i que demostra el convenciment determinant en l'aplicació dels nous criteris de l'ajuntament és segurament el projecte de la plaça de la Catedral. Totes les anades i vingudes del projecte redactat per Òscar Tusquets demostren el canvi de model d'espai públic de l'Ajuntament. Durant l'execució del projecte de Tusquets, el Servei de Projectes Urbans va decidir parar les obres que s'havien realitzat fins llavors a la plaça i enderrocar les edificacions pomposes dels accessos al pàrquing que s'havien ja construït. L'Ajuntament, decidit, va rebutjar el projecte d'un arquitecte prestigiós com Oscar Tusquets, per substituir-lo per un projecte discret redactat des del propi Servei de Projectes Urbans.

Tal com Miquel Martí explica en la seva tesi:

*“el projecte de la plaça de la Catedral és el projecte que es planteja des de l'administració municipal com un autèntic manifest dels espais públics continguts i contextuals basats en un llenguatge sintàctic d'elements urbans.... D'entrada el projecte de Màrius Quintana abandona totes les idees anteriors de construcció d'estructures arquitectòniques (passarel·les i pèrgoles). En segon lloc, assoleix la màxima transparència de l'espai postulant de manera clara els criteris fonamentals del llenguatge de contenció: la minimització del nombre d'elements urbans, la simplificació del seu disseny i la seva ordenació de l'espai”.*³³



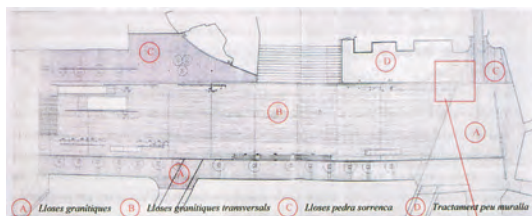
FIG. 118/ QUINTANA. M., Remodelació de l'avinguda de la Catedral, Barcelona, 1990.

El projecte de Quintana consisteix en la construcció d'un paviment que fa l'efecte de catifa als edificis monumentals de la plaça.



QUINTANA. M., Remodelació de l'avinguda de la Catedral, Barcelona, 1990.

Objectes-Edificis dipositats sobre un paviment continu de granit.



Planta remodelació avinguda Catedral.

Planta especificant els diferents paviments del plaça. Lloses granítics; Lloses granítics transversals; Lloses pedra sorrenca; Tractament a peu de muralla.

El projecte previ d'Oscar Tusquets ja s'ha enderrocat.

Malgrat que aquesta segona etapa que es va caracteritzar per la contenció i l'aparició del Catàleg del Mobiliari Urbà, va representar per a Barcelona un pas important vers l'homogeneïtzació i estandardització en el tractament dels carrers i places de la ciutat, en molts projectes es va creure equivocadament que aplicar directament les solucions definides en el catàleg resoldria brillantment tots els espais públics de la ciutat. Va començar així una manera de projectar que tractava els espais urbans d'una forma automàtica. S'utilitzaven receptes ja conegudes utilitzades prèviament en altres llocs i s'oblidava, en molts casos, allò que és realment imprescindible quan es dissenya un espai públic: el projecte.

FIG. 118

El model de la plaça de la Catedral projectat per Màrius Quintana, en què la solució d'una superfície continua i homogènia, un paviment catifa que donava sentit el projecte i al lloc, sorgia d'entendre un lloc singular farcit d'edificis històrics, rics, diversos i monumentals, es va convertir en massa ocasions en la solució "perfecta" per a molts altres projectes de la ciutat. Exemples com la plaça de la Universitat, on una vegada més es tornaven a aplicar d'una manera sistemàtica i indiscriminada els criteris de continuïtat i transparència descoberts en projectes anteriors, posen clarament de manifest que la repetició i execució de bones solucions ja assajades no garanteix, en cap cas, que el resultat final sigui necessàriament un bon projecte.



FIG. 119/ Cementiri de monopatins a la pèrgola de la plaça dels Països Catalans, Barcelona, 10/08/2008. MBE.

Els pal·lis s'han convertit avui en una espècie de cementiri de monopatins trencats. El paviment catifa i el mobiliari urbà han fet que la plaça sigui un espai idoni per patinar.



FIG. 120/ Plaça dels Països Catalans, Barcelona, 10/08/2008. MBE.

Ombres de ferro esquitxades per les taques negres dels trossos de patins.

.2.2.4 ESPAI PÚBLIC TRANSITORI

La plaça dels Països Catalans i la transitorietat

La plaça dels Països Catalans, tot i ser un projecte que pel seu llenguatge expressiu forma part clarament dels espai públics de la primera etapa del Model Barcelona, és un projecte que no només va servir per anunciar una nova manera més buida i transparent de pensar l'espai públic de la ciutat sinó que també, al cap dels anys, ha estat capaç d'adoptar la transitorietat com a valor contemporani de l'espai públic.

Actualment, la plaça no és només encara el lloc que va construir l'emplaçament urbà d'un edifici important com es l'estació de Sants, sinó que també s'ha convertit en un espai cívic de concentració i de referència. La singular formalització mitjançant elements urbans durs ha fet que la plaça no només sigui un lloc idoni per patinar, sinó que també s'hagi acabat convertint en el lloc escollit pels aficionats al monopatí com a cementiri pels seus skates. Les cobertes a diferents alçades dels pal·lis de la plaça han esdevingut el lloc més buscat pels patinadors per acomiadar-se del seu preuat monopatí. Un cop l'skate es trenca després d'haver recorregut lliscant, acarontant i colpejant tots els accidents i errors urbans de la ciutat, els skaters es reuneixen a la plaça dels Països Catalans per homenatjar l'últim vol del monopatí. Concentrats, observen entristits, com la vella fusta trencada planeja fins que cau al damunt d'alguna coberta metàl·lica dels pal·lis de la plaça.

Sorpren que un projecte que va rebre tantes crítiques perquè era un espai escultòric i objectual i que va ser titllat de plaça dura incapaç d'acollir les persones, fos presentat precisament pels arquitectes autors del projecte, Viaplana i Piñón, com si es tractés d'un espai pensat perquè els nens hi poguessin jugar. Les conegudes fotos dels nens jugant amb bici sota l'aigua de les fonts de la plaça de Sants haurien pogut ser fotos tirades pel mateix van Eyck a uns nens holandesos jugant en algun dels seus Playgrounds. La similitud de les dues imatges és tan directa que semblen dos fotogrames extrets de l'escena d'una mateixa pel·lícula en què es filma com un nen en bicicleta juga a mullar-se passejant per sota l'aigua polvoritzada que surt de les fonts de la plaça.

FIG. 119

FIG. 120

> FIG. 121

>> FIG. 122



FIG. 121/ VIAPLANA, A., PIÑON, H., Plaça dels Països Catalans, Barcelona, 1983.

Zona de la font i el nen amb bicicleta.



FIG. 122/ VAN EYCK, A.

Font d'aigua polvoritzada d'un Playground
a Amsterdam i el nen amb bicicleta.



FIG. 123/ Plaça de Parets del Vallès.

En el projecte de Miralles Pinós el nen de la bicicleta també s'hi passeja.

FIG. 123

La relació evident entre els projectes dels Playgrounds i la plaça de Sants no només es limita a la coincidència de pensar un espai lúdic per als nens a la ciutat, sinó que tot dos projectes compartien uns emplaçaments de característiques similars. Els llocs on es situaven els projectes eren en els dos casos espais marginals, cruïlles de circulació rodada, espais abandonats, ordinaris i en trànsit, llocs residuals de la ciutat on tant van Eyck com Viaplana van saber reconèixer el valor d'allò transitori per projectar l'espai públic.

El mateix Albert Viaplana a la memòria del projecte de la plaça de Sants així ho explica:

“Al principio nos sentimos desolados. Quien conozca el lugar donde debíamos trabajar lo comprenderá. Pero no nos quejamos demasiado; ni tan siquiera nos quejamos; consideramos que, a partir de aquel momento, sólo el proyecto había de guardar los sentimientos que el lugar iniciara; la astucia es indispensable en nuestro oficio, y el silencio es una de sus formas. Con una sonrisa astuta, planeamos una superficie horizontal para unir todas sus partes, aún las más intratables, como podía hacerlo un camino tan ancho como largo. Pero, hasta las calles existentes se perdieron en aquel desierto, y el caminante no tuvo más remedio que quedar inmóvil. Por un lado, sentían la necesidad de extenderse para así hallar el equilibrio, como el agua derramada por el suelo; pero sabía que la quietud, como antes el silencio, hace que lo que antes estaba lejos ahora este cerca, que lo que estaba cerrado ahora este abierto, que lo inanimado se ponga en movimiento, que las cosas se sitúen enfrente, detrás, encima, debajo, dentro o fuera; hace que se oiga el silencio como un grito y el ruido como un rumor, porque, por un instante, él será el centro de todas las cosas.

*El agua se redujo a una mancha en el suelo, y el suelo se curvó como algo dejado demasiado tiempo dentro del horno. Lo más singular fue que cuanto más nos concentramos en cada parte del proyecto, mas vacía aparecía la ciudad, más espacio se abría a la duda, a lo ignorado y a lo opuesto de lo que allí se afirmaba. A pesar de todo, la desolación era ahora soportable”.*³⁴

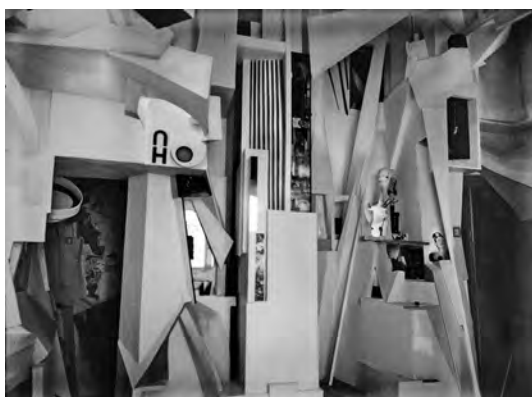


FIG. 124/ SCHWITTERS, K., Paret del Merzbau conservada a la Galeria Hatton, Universitat de Newcastle-upon-Tyne, 1947. Extret de ELDERFIELD, J., Kurt Schwitters, Centre Pompidou, París, 1994.

Construcció d'un espai interior indeterminat i inacabat.

Aldo van Eyck, Kurt Schwitters i la lliçó de la transitorietat

A finals dels anys quaranta, quan van Eyck començava a idear el projecte dels Playgrounds va tenir l'oportunitat, arran de la seva amistat amb diferents artistes holandesos, de conèixer un dels artistes dadaistes més importants del panorama de europeu. L'amistat de van Eyck amb Kurt Schwitters i la influència d'aquest últim amb la seva obra *Merzbau* són cabdals per comprendre millor el caràcter transitori del projecte dels Playgrounds.

FIG. 124

Els *Merzbau* i els Playgrounds s'havien pensat d'una manera similar. Els dos projectes s'havien plantejat com uns sistemes que s'adaptaven als diferents emplaçaments on s'executaven. Eren projectes entesos com a obres sense un límit físic final, projectes informals que s'anaven definint amb intervencions precises que es realitzaven durant un llarg període de temps, obres que compartien també l'interès per transformar l'espai mitjançant elements d'escala menor. Però la clara influència de Schwitters sobre van Eyck es reconeix no tan sols en la manera com estaven pensats els dos projectes, sinó que també es descobreix en la seducció per la força genuïna de la marginalitat com a catalitzadora del projecte.

Yago Conde, a la seva tesi doctoral *L'arquitectura de la indeterminació*, dedica el capítol anomenat "Al voltant de Dada a Berlín" a analitzar tres obres d'art fonamentals del segle XX que, segons Conde, van representar per la corrent dadaista un referent alhora d'imaginar els seus objectes. A la seva tesi doctoral, Conde volia investigar de quina manera la nova proposta de relacions entre objectes i paraules que formulava el corrent dadaista havia estat capaç d'influir més endavant l'arquitectura moderna, de quina manera la creació dadaista, fonamentada en la transitorietat i indeterminació, havia contribuït formalment a la construcció del moviment modern. Per estudiar-ho, Conde proposava l'anàlisi comparatiu de tres construccions: el drama *Dio Dada* de Johannes Baader, la torre per la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin, i el *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters va ser un artista pioner de la utilització de materials abandonats i en desús com deixalles i fragments de restes trobades. Schwitters, mitjançant la manipulació d'aquests vells-nous materials, volia construir un nou tipus de collage. El seu projecte *Merzbau*, un collage inacabat i en trànsit per tres ciutats europees, va servir a Schwitters per descobrir una nova manera de relacionar i mesclar materials diferents aparentment impossibles d'associar. Es tractava d'una manera de fer un collage a partir de materials carregats de records, d'una forma de treballar a partir de restes trobades que uns anys més tard també assajarien els amics de van Eyck i companys del Team 10, Alison i Peter Smithson, en el muntatge del pavelló *This is Tomorrow*, del 1956.



FIG. 125/ NO IDENTIFICAT, Playground
d'Aldo van Eyck, Gemeentearchief, Amsterdam,
Holanda.

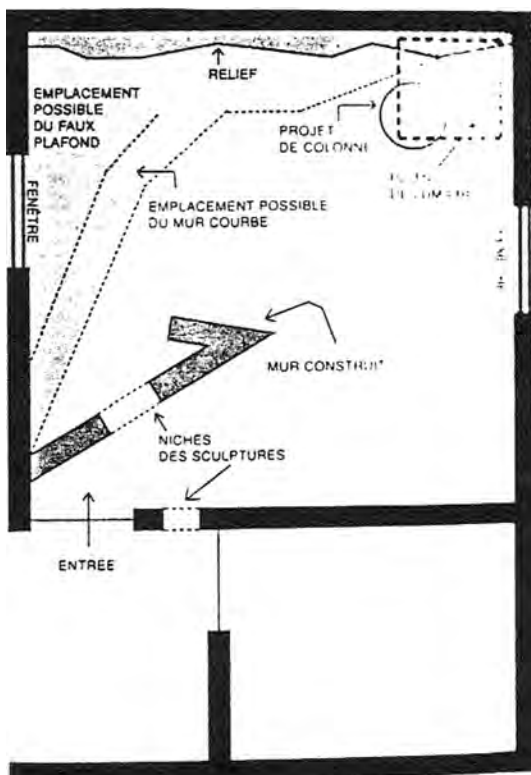


FIG. 126/ SCHWITTERS, K., Merzbau. Planta
extreta de ELDERFIELD,J.,Kurt Schwitters,
Centre Pompidou, Paris, 1994.

El dibuix del Merzbau sembla l'aixecament de la
planta del Playground de van Eyck.

Yago Conde, en la seva tesi doctoral, comenta sobre el *Merzbau*:

"Es tractava d'una construcció a l'interior de casa seva que dia a dia anava creixent en alçada i dimensions fins que, pràcticament, va arribar a sobrepassar els límits de l'espai que l'allotjava. Era un document vivent de Schwitters, del seu art i dels seus amics. Hi havia caveres dedicades a cada un d'ells, per exemple les caveres d'Arp, Gabo, Doeburg, El Lissitzky, Malèvitx, Mies van der Rohe i Ritcher. Cada caverna contenia un objecte que era propietat de cada persona. En una caverna s'hi trobava una dentadura postissa que contenia encara algunes dents; en una altra una petita ampolla amb orina, etiquetada amb el nom del donant... A primera vista, podríem dir que l'aparença visual del Merzbau en els seus inicis era similar a la maqueta de Baader: una col·lecció d'objectes col·locats un al damunt de l'altre. Però a mesura que anava creixent de dia en dia, les caveres velles s'envoltaven de noves formes geomètriques. Quan passava allò, l'obra canviava per complet i adquiria una aparença molt més constructiva. Es va transformar en un exemple viu del procés des de la destrucció fins a la construcció".³⁵

FIG. 125

FIG. 126

La construcció espacial que proposava Schwitters al *Merzbau* va ajudar van Eyck a consolidar el seu projecte dels Playgrounds. Tot i que van Eyck, amb el seu catàleg del mobiliari, proposava un joc que es fonamentava en la repetició i la variació, els seus projectes dialogaven i s'integraven en cada un dels seus emplaçaments. Van Eyck va aconseguir, com Schwitters amb els seus tres *Merzbau*, que cada un dels 794 dels Playgrounds fos la construcció d'un nou espai màgic a partir d'un joc de relacions precís entre objectes diversos i el context. La sàvia disposició de cada un d'aquests objectes era capaç d'interpretar el lloc i transformar-lo. Els Playgrounds i els *Merzbau* compartien la condició marginal dels seus emplaçaments. Eren llocs semblants de caràcter ordinari i transitori que havien sabut incorporar el valor del pas del temps en els seus projectes.

35

CONDE, YAGO. Tesis Doctoral. "La arquitectura de la indeterminación". Ed. Actar. Barcelona. 2000. Pág 128.



FIG. 127/ SCHWITTERS, K., Paret del Merzbau conservada a la Galeria Hatton, Universitat de Newcastle-upon-Tyne, 1947. Extret de ELDERFIELD,J., Kurt Schwitters, Centre Pompidou, París, 1994.

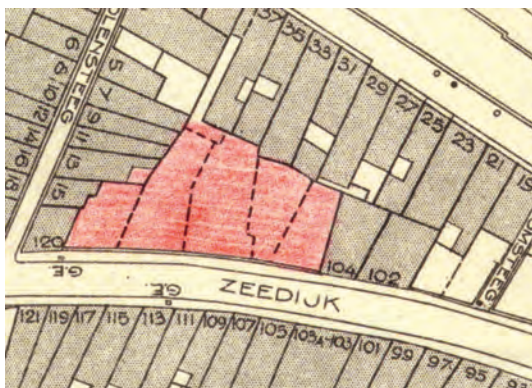


FIG. 128/ VAN EYCK, A., Playground Zeedijk, Amsterdam-Centrum, 1955-1956. Emplaçament.

Sorpren la similitud formal de la planta en el mural de Schwitters.

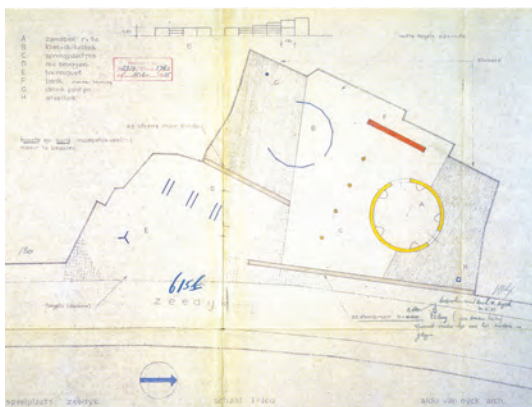


FIG. 129/ VAN EYCK, A., Playground Zeedijk, Amsterdam-Centrum, 1955-1956. Planta.

La coincidència formal i material entre els dos projectes és tan forta, que una mirada ràpida i despistada al dibuix de la planta del *Merzbau* pot fer pensar equivocadament que es tracta de la planta del Playground que ocupa l'espai buit deixat entremig d'unes antigues naus industrials. La planta del *Merzbau* és un espai definit per unes parets negres i velles que es deformen i s'engruixen amb la superposició d'un nou relleu. El Playground de van Eyck és també un lloc definit per un perímetre construït per parets gruixudes, un recinte format per un collage de diferents trossos de superfícies rugoses. Totxos, forats, finestres tapiades i baixants creen la sensació d'un recinte tancat gairebé pels seus quatre costats. Mirant distretament la planta del *Merzbau*, hom pot arribar a pensar que al Playground s'hi accedeix passant a través de la nau antiga que el té al costat. Dintre d'aquest espai semiclos definit per parets antigues, en ambdós projectes s'hi introdueix una geometria aliena al perímetre que l'envoltava, una geometria suggerent construïda mitjançant objectes de geometries diverses que, sense una forma concreta final, és capaç de transformar completament el lloc original.

FIG. 127

FIG. 128

FIG. 129

El collage de Schwitters de la paret del *Merzbau* conservat a la galeria Hatlon també pot semblar la planta del Playground Zeedijk girada 180° de la seva posició habitual. Una vegada més, es tracta de dos projectes que, a partir de la definició prèvia d'un recinte gairebé tancat delimitat per parets existents gruixudes, construeixen un espai a l'interior del qual s'hi disposen uns objectes de geometries alienes que interactuen amb el lloc.

Tots aquests projectes, els de Schwitters i els de van Eyck, passen sempre per la definició, en un lloc ordinari, d'un recinte i després, per la introducció d'uns elements de geometries diverses al seu interior.

William Rubin comentava després d'una visita al *Merzbau*:

"El 1919 les parets de la casa de Schwitters ja sobreexien de collages i relleus i els terres eren plens d'objectes solts que començaven a fusionar-se amb el mobiliari. Aviat no hi va haver distinció entre el collage o el relleu independent i la paret de suport de les deixalles que instal·lava Schwitters".³⁶



FIG. 130/ Amsterdam 1954 i 196.

L'explosió dels playgrounds per Amsterdam.
Punts de llum il·luminen una nova ciutat.

El catalitzador van Eyck.

Al començament d'aquesta tesi ens preguntàvem quina era la relació que hi podia haver entre dos espais públics tan diferents com eren la plaça de Sant Pere del Vaticà de Roma i les *pixades* del centre de Sao Paulo. Explicàvem que la dissimilitud d'aquests dos llocs havia estat l'inici d'una inquietud personal que ens conduiria a intentar descobrir com i què era allò que feia possible que aquells dos espais tan desiguals fossin, en canvi, tots dos uns veritables llocs de relació a la ciutat.

Aquesta era una pregunta que no tan sols es plantejava sobre llocs tan diferents i distants com eren Sant Pere del Vaticà i les *pixades* de Sao Paulo, sinó que també es repetia quan es comparava altres espais com la plaça del Campidoglio de Roma i la plaça Djemaa el Fna de Marràqueix. Es tractava d'espais tots aquests formalment molt diferents però que, en canvi, havien esdevingut uns llocs públics de referència urbana i d'identificació per a les persones que vivien en aquelles ciutats.

Durant el procés de recerca de la tesi, quan miràvem d'entendre aquells espais cívics tan desiguals i comprovàvem que el control geomètric de la forma no era la garantia perquè un espai públic es convertís en un lloc real de relació, l'estudi del projecte dels Playgrounds d'Aldo van Eyck es va convertir en una revelació que ens va fer descobrir quina era la similitud entre aquells espais públics tan diferents.

Tot i que la proposta de van Eyck era un projecte informal, com també ho eren les *pixades* de Sao Paulo o la plaça Djemaa el Fna, els Playgrounds compartien amb els espais formals del Campidoglio i la plaça de sant Pere del Vaticà el valor de ser també un lloc projectat per un arquitecte. Els Playgrounds de van Eyck no eren uns espais públics construïts atzarosament, sinó que eren un projecte informal pensat com una estratègia que havia de reformar tota la ciutat. En el cas dels Playgrounds, la necessitat de construir un lloc on els nens hi poguessin jugar pot fer pensar equivocadament que van Eyck tan sols s'interessava per projectar uns espais d'acció plantejats només des de l'activitat. Però tot i tenir un fort origen informal, els Playground eren fonamentalment uns simples parcs infantils intensa i astutament projectats, uns espais públics delicats definits a partir del disseny precis d'uns petits elements d'escala menor capaços de catalitzar els llocs marginals on se situaven i de transformar-los.

El projecte del Playgrounds de van Eyck es van convertir, durant la fase de recerca de la tesi, en la clau, el catalitzador, per descobrir els catalitzadors de la urbanitat.

FIG. 130



FIG. 131/ LAB.IN

Els objectes serveixen per projectar l'espai públic?

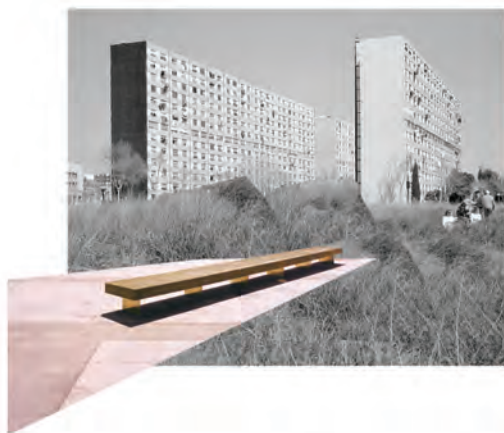


FIG. 132/ LAB.IN

Les solucions de catàleg son suficients per projectar l'espai lliure contemporani?.



FIG. 133/ LAB.IN

L'ordre Hegemann és suficient per projectar l'espai públic?

Els Playgrounds ens van ajudar a comprendre que existien uns elements aparentment poc importants que s'havien convertit en els motors de la formació de l'espai públic. I a més, tant els espais informals, com les pixades de Sao Paulo o la plaça Djemaa el Fna, com els espais formals del Campidoglio i la plaça de sant Pere del Vaticà contenien i compartien aquells elements. Malgrat la visible fragilitat d'aquells elements, van Eyck va saber reconèixer la seva veritable força de transformació. En els Playgrounds es donava la responsabilitat de catalitzar un espai públic de qualitat a aquells elements lleugers i transitoris.

De Bohigas al projecte transitori

Aquesta tesi es planteja com un treball de recerca amb voluntat instrumenta, una tesi que voldria ser més un document pràctic que no pas un treball històric o teòric. Es pensa, doncs, com una eina que hauria de ser capaç d'ajudar a descobrir com es pot projectar avui l'espai públic.

Aquest text, "Barcelona Playgrounds", no vol ser tan sols un recorregut per les diferents etapes i referències en el tractament de l'espai col·lectiu de la ciutat. Una tesi que es desenvolupa des de l'experiència d'haver viscut en una ciutat com Barcelona, modernitzada gràcies a la força de transformació de l'espai urbà, voldria intentar proposar una nova manera de pensar-lo.

FIG. 131

De la primera etapa Bohigas, caracteritzada perquè es projectava l'espai de relació de la ciutat d'una manera molt personalista, es va passar a una segona etapa més generalista, en la qual la sàvia utilització d'un nou catàleg de mobiliari urbà substituïria la forta càrrega d'autoria de la primera etapa. El tractament de l'espai col·lectiu a Barcelona des del seu inici fins a l'actualitat ha seguit un clar procés cap a la immaterialització i la impersonalització.

FIG. 132

Avui que ja s'ha assolit una homogeneïtzació de l'espai públic de la ciutat, i en un moment en què Barcelona ja ha ocupat tot aquell paisatge que li era confortable i fàcil, en un moment en què els espais públics són (tal com explica Eduard Bru en el seu article "Les noves condicions dels projectes de ciutat: el buit, la distància i la mesura")³⁷ els llocs marginals i les reserves d'espais impracticables incapaces de donar cap benefici (els rius, els grans desnivells...), quins són els nous instruments per projectar l'espai públic contemporani? Potser els catalitzadors urbans ens ajudaran a imaginar-ho.

FIG. 133



FIG. 134/ LAB IN.

Proiecte transitori de camp de fotbal.



FIG. 134

Projecte transitori

El projecte transitori es formula com un pas més en l'evolució que ha experimentat el tractament de l'espai públic de Barcelona vers la immaterialitat i la transitorietat. Es tracta de pensar l'espai col·lectiu intentant incorporar el temps com a instrument de projecte, de reformar els espais marginals i ordinaris de la ciutat contemporània realitzant accions temporals de mínima inversió, accions lleugeres realitzades mitjançant uns catalitzadors urbans -elements mínims- que han de ser capaços d'activar un lloc fins llavors inerts i desocupats.

El projecte transitori es planteja des del principi d'entendre l'espai públic com un procés viu en constant transformació. Proposa un tipus d'intervenció inacabada, que fugi d'intentar prefixar i congelar l'espai i l'activitat. Es tracta d'un projecte obert que construeix les condicions mínimes necessàries per activar un lloc i confia en l'acció dels futurs usuaris per definir la formalització i l'ús de l'espai.

.3 CONTRA LA INDIFERÈNCIA

Richard Sennet. La ciutat Indiferent

El sociòleg americà Richard Sennett en el seu article titulat "El nou capitalisme, el nou aïllament" comenta que la societat moderna, fonamentada sobre el treball flexible, ha acabat construint unes ciutats indiferents. Segons Sennett, el nou tipus de treball flexible del món modern capitalista ha acabat reemplaçant l'antic model de treball a llarg termini. La idea d'una carrera laboral sòlida i fidel a una única empresa ha estat substituïda pels treballs esporàdics que consisteixen a dur a terme una tasca específica i limitada. Sennett explica com el nou capitalisme, que exigeix flexibilitat per sobreviure, ha acabat demandant espais neutres i impersonals capaços de ser modificats amb facilitat. Per Sennett el temps flexible és consecutiu en comptes d'acumulatiu: primer es du a terme un projecte i després un altre que pot no tenir cap relació amb l'anterior, i així successivament. L'exigència estressant de flexibilitat requereix una manera de treballar que ha deixat de ser lineal. El sistema piramidal tradicional acumulatiu en el qual la feina ben feta garantia progressar dins l'empresa ha desaparegut. Les ciutats antigues eren acumulatives, ara ja no ho són. Vivim en unes ciutats consecutives, unes ciutats indiferents.



FIG. 135/ Imatge Jordi Bernadó ciutat indiferent

FIG. 135

El nou sistema de treball s'ha concretat en la indiferència, en edificis buits, impersonals, reprogramables i sense un ús concret, en una arquitectura global de valors universals. Vivim en una arquitectura transportable, sense arrels que la lliguin al lloc on es construeix. Habitem en espais neutres i abstractes, tebis i genèrics. El model de treball flexible modern ha acabat construint ciutats i espais públics indiferents. El nou capitalisme no ha acabat tan sols requerint un tipus d'espai, sinó que també ha desenvolupant un nou model de comportament i aïllament social. El filòsof alemany Emanuel Levinas descriu aquest nou aïllament com un nou tipus de relació social que anomena "el bon veïnatge dels desconeguts". Es tracta d'un comportament que fa que en un mateix lloc hi convisquin, anònimament i sense cap tipus de relació, persones diverses d'orígens diferents en una convivència freda, distant i educada però sense espai ni temps per al contacte.

Però a la ciutat moderna indiferent, que és un lloc divers, complex i ric que es fonamenta en la flexibilitat i el temps consecutiu en lloc del temps acumulatiu, ¿com es pot reparar la pèrdua del valor col·lectiu per combatre el valor consecutiu? En la ciutat moderna indiferent, orfe d'espais d'intensitat individual o col·lectiva, ¿com es poden construir uns nous llocs públics d'identitat? Com es projecten espais referents en la ciutat indiferent?

Contra la indiferència. Catalitzadors urbans

Catalitzador:

“Dit de la substància que modifica la velocitat d'una reacció química sense aparèixer en els productes finals de la reacció (catàlisi).

Els catalitzadors poden ésser elements, composts o mescles, i es poden presentar en la forma sòlida, líquida o gasosa (...) Bé que hom diu que el catalitzador ha de restar inalterat a la fi de la reacció, això no exclou que, pel fet de participar en algun pas intermedi d'aquesta reacció formant un complex activat amb un dels reactius o donant capes superficials definides per quimiosorció, resulti a la fi modificada la seva estructura física. Qualsevol catalitzador pot, amb el temps, perdre activitat per aquesta raó, o per ésser contaminat per les substàncies reaccionants o les impureses. Si aquestes són absorbides sobre el catalitzador hom diu que aquest ha estat emmetzinat. [JMCT]” (Enciclopèdia Catalana).

Aquesta tesi, que entén que la ciutat, d'ara i de sempre ha tingut i ha de tenir espais públics d'intensitat, proposa els catalitzadors urbans com a agents capaços d'activar un lloc que anteriorment era indiferent.

El treball comparatiu de casos històrics i recents desenvolupat en el treball de recerca ens ha permès descobrir que els espais públics vius, d'identitat i de referència, s'han format gracies a l'afecte urbà provocat per aquests agents que anomenem “catalitzadors”.

Voldríem demostrar l'existència d'uns catalitzadors de l'espai públic, així com també la necessitat de la seva presència per activar un lloc expectant o indiferent.

Activar l'espai

Els catalitzadors urbans, com els catalitzadors químics, són els responsables de generar les condicions necessàries per accelerar l'activació d'un lloc públic.

En cap moment del desenvolupament d'aquesta tesi no s'ha pretès fer un catàleg que estudiés i ordenés la qualitat formal de diferents mobles i objectes urbans. El treball realitzat durant aquest anys no ha estat analitzar les característiques formals dels catalitzadors, sinó estudiar la seva capacitat per generar les condicions perquè un espai urbà es transformi. De la mateixa manera que els catalitzadors químics, indistintament de l'estat formal en el qual es presenten -sòlids, líquids o gasos-, són necessaris per accelerar una reacció, aquesta tesi voldria demostrar que, independentment de l'estat formal dels catalitzadors urbans -més o menys construïts-, aquests també són necessaris per crear les condicions perquè un espai públic s'activi.



FIG. 136/ Dibuix d'Opisso de la font de Canaletes.

El Quiosc de Puig i Cadafalch i la Font-Fanal de Canaletes

Espai públic projectat o espontani

La font del Canaletes, situada al començament de la rambla de les Flors de Barcelona, ha esdevingut un dels llocs públics més vius de la ciutat. Aquest espai de trànsit no només està emplaçat en uns dels carrers més populars de Barcelona, sinó que també és el lloc escollit per l'afició blaugrana per celebrar les victòries del seu equip. Però ¿quin es el motiu que fa que sigui precisament una font el lloc més intens i representatiu de la festa blaugrana? ¿Per què és precisament aquest lloc i no un altre? La Font de Canaletes des dels anys de la Barcelona emmurallada havia esdevingut un lloc d'aprovisionament d'aigua per a les famílies que vivien al barri del Raval. La font, que va ser moguda de lloc unes quantes vegades durant els regnats borbònics, va acabar emplaçant-se aproximadament a l'espai on avui està situada. A principis del segle XX l'empresari Esteve Sala, observant la popularitat de la font, va pensar que podria ser un bon negoci construir un quiosc de refrescos al costat de la font i va encarregar el disseny del bar a l'arquitecte Puig i Cadafalch. Però ¿quin és el veritable motiu que fa que l'afició blaugrana avui celebri les seves victòries en aquesta font? ¿Quin va ser el veritable catalitzador urbà que va activar definitivament aquest espai? La seu del diari *La Rambla. Esport i Ciutadania*, que estava situada al davant de la font de Canaletes, tenia el costum de penjar una pissarra al seu balcó es dies que el Barça jugava fora de casa. Els impacients aficionats blaugranes, coneixedors que el diari informava detalladament del transcurs del partit, s'acostaven nerviosos a llegir el resultat a la pissarra. Tot i que avui ja no existeixenni el quiosc de Puig i Cadafalch ni el diari *La Rambla. Esport i Ciutadania*, l'efecte informatiu produït per aquest diari va ser el que va fer que la Font de Canaletes sigui encara avui l'espai públic escollit per a les celebracions blaugranes. L'efecte de la pissarra va ser precisament el veritable catalitzador urbà capaç de transformar aquell lloc de pas en un espai públic excel·lent.

FIG. 136

El treball d'anàlisi realitzat en el Laboratori de la Indiferència, on s'ha dibuixat i comparat casos d'espais públics formals amb casos d'espais públics informals, ens ha ajudat a descobrir que, malgrat que aquests dos tipus d'espais tenen una aparença i un origen molt diferent, comparteixen també quelcom en comú: els catalitzadors urbans.

Hem descobert i comprovat l'existència d'aquest agents urbans que fins ara no havíem sabut reconèixer, els activadors urbans ocults que darrere d'una imatge formal variada -sòlida, líquida o gasosa- amagaven la seva capacitat d'activar un lloc.

El cas de la font de Canaletes il·lustra com de vegades l'espai públic s'activa des de l'atzar informal en lloc de construir-se des d'un projecte arquitectònic formal i programat.





FIG. 137/ Imatge de la celebració de la victòria del Barça de la lliga de la Champions 2011 a la Font de Canaletes.

Els aficionats s'enparren a la Font-Fanal.

El descobriment dels catalitzadors urbans ens han permès diferenciar dos tipus d'espais públics clarament desiguals: el projectats i els espontanis. Però el treball desenvolupat per identificar els catalitzadors urbans no tan sols ens ha servit per reconèixer les diferències i les similituds entre aquests dos tipus d'espais, sinó que també ens ha ajudat a descobrir i plantejar un nou tipus d'espai públic.

Espai públic transitori

Si els catalitzadors urbans són els responsables d'activar tan els espais projectats com els espontanis, com es pot projectar l'espai públic utilitzant els catalitzadors?

Proposem pensar l'espai públic d'una manera temporal i inacabada, intervenir mitjançant catalitzadors per activar els llocs. Es tracta de projectar l'espai col·lectiu confiant en la força dels catalitzadors per iniciar el procés de transformació de l'espai.

Es planteja una manera de pensar l'espai públic en la qual s'inverteix l'ordre habitual d'un projecte. Si generalment, a l'hora de realitzar un espai públic, el que es fa primer és consolidar un lloc mitjançant l'execució d'un projecte i després s'espera que aquest espai s'activi, l'orde que es proposa en el projecte transitori és un ordre invers i obert. Primer, mitjançant els catalitzadors, s'activa el lloc i després es consolida l'activitat que s'hi realitza. Es tracta d'estimular llocs expectant i despertar la seva autèntica potencialitat cívica i social amb una mínima inversió.

< FIG. 137

Si la prova que un espai urbà és exitós és que les persones l'utilitzen, ¿per què normalment quan es dissenya un espai públic el que primer es fa és formalitzar i construir en comptes de pensar des d'un inici en les persones per imaginar-lo? Proposem una manera de projectar l'espai públic que sigui quelcom més que un procés de consulta tèbia als futurs usuaris. En el projecte transitori no volem tan sols escoltar la veu de les persones, sinó que també volem aprofitar la seva capacitat de participació i transformació de l'espai públic. Proposem un tipus de projecte obert en el qual un cop implementat el catalitzador i activat l'espai, es cedeix la capacitat de decisió a les persones perquè siguin elles les que consolidin i defineixin el projecte definitiu.

L'estudi d'espais públics en condicions d'extrema austeritat -com són els casos de Kinshasa a l'Àfrica o els espais urbans formats després d'una catàstrofe- ens ha permès descobrir la veritable essència de la seva construcció.

L'anàlisi d'exemples on es redueix la distància entre les persones i l'espai públic a causa de la manca de recursos econòmics fa més fàcil fer sortir a la llum la importància de l'acció dels usuaris en la construcció de l'espai. La immediatesa entre el desig i el resultat és evident. La repercussió sincera i despullada de l'acció de les persones en la construcció de l'espai públic és directa i essencial: quan un senyor del Congo decideix treure un mirall i una cadira i posar-los sota l'ombra d'un eucaliptus s'inicia la construcció d'un nou espai públic a Kinshasa; quan un senyor del Marroc decideix carregar-se a les espatlles un dipòsit d'aigua i penjar-se una collaret de tasses de bronze al voltant del coll també s'inicia la construcció d'un nou espai públic a Marràqueix.

El projecte transitori estableix un nou format de treball per a l'arquitecte contemporani, un àmbit de treball que va més allà de la simple consulta popular tan polititzada i banalitzada. L'ús dels catalitzadors urbans permet, sense caure ni en consultes toves ni en imposicions i excessos formals arquitectònics, fer de mitjancer tot projectant. És una nova manera inconcreta i viva de pensar l'espai públic d'avui.

Haver viscut la transformació de Barcelona gràcies als projectes realitzats d'espais públics ens ha de permetre ara, trenta anys després, treure'n noves conclusions. Si els espais públics que es van construir a Barcelona al principi dels anys vuitanta s'han modificat, restaurat i transformat contínuament des que es van executar, possiblement ara és el moment d'assumir la condició transitòria de l'espai públic i de buscar una nova manera de pensar-lo obert i indefinit, tal com s'ha fet fins ara espontàniament. Aquest nou tipus d'espai públic no vol pas renunciar i menysprear tot el treball realitzat sobre aquest tema a Barcelona, però sí que pretén, des de l'anàlisi i el coneixement del que s'ha fet fins ara, iniciar una nova manera d'imaginar-lo.

L'urbanista Joan Busquets proposava a la seva tesi doctoral, *La urbanización marginal* (1975), l'estudi de la ciutat informal per idear una nova manera de pensar la ciutat del futur. Busquets descobria les lleis amagades darrere de les precàries construccions espontànies de les barraques per plantejar nous sistemes d'agregació d'habitatges i de creixement de les ciutats. Segurament, 35 anys després, havent estat testimoni de les diferents etapes de transformació dels carrers, parcs i places de Barcelona i havent comprovat personalment la seva transitorietat, ha arribat el moment d'intentar descobrir les lleis ocultes darrere la construcció temporal i de vegades espontània de l'espai públic. Aquesta tesi vol imaginar, innocentment, com pot ser l'espai públic futur i per això, proposa, un nou instrument per projectar-lo: els catalitzadors urbans.

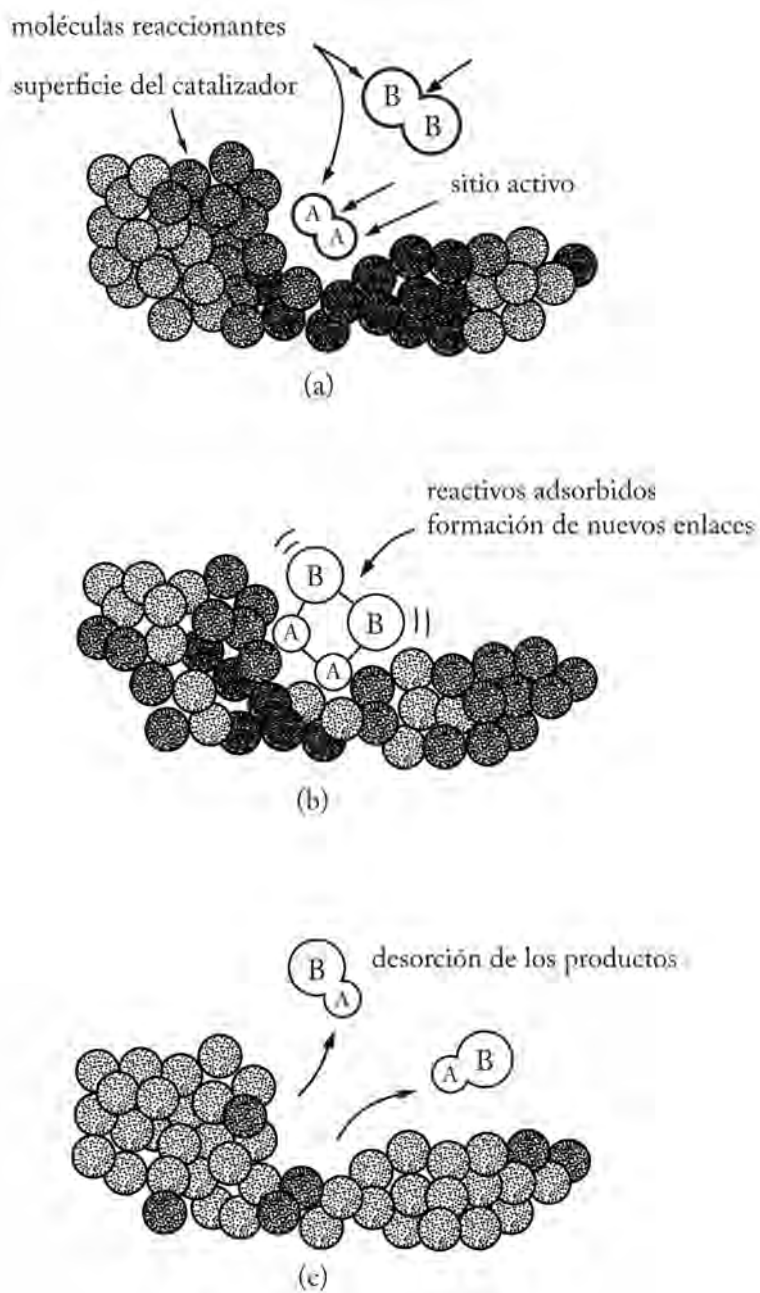


FIG. 138/ Esquema del procés d'activació d'una reacció química per l'afecte d'un catalitzador.

Pertinença i oportunitat

En el desenvolupament de la tesi ens qüestionàvem en moltes ocasions quina era la veritable capacitat de transformació d'un catalitzador. Ens preguntàvem com es podia saber quin era el catalitzador més eficaç i volíem descobrir si aquest existia. No enteníem per què moltes vegades no n'hi ha prou projectant un catalitzador per activar un espai determinat. Ens inquietava no saber respondre la pregunta de per què implementar un catalitzador urbà tampoc no era una garantia segura de construir un espai públic de qualitat.

Les respostes a totes aquestes qüestions s'han anat donant lentament en el procés d'elaboració de la tesi i de descobriment dels catalitzadors urbans.

De la mateixa manera que un catalitzador químic és capaç d'accelerar una determinada reacció química si s'ha escollit el catalitzador adient per a aquella reacció, els catalitzadors urbans, per poder activar un determinat espai públic, necessiten també reconèixer el context. Els catalitzadors urbans són capaços d'activar un lloc tan sols si se sap escollir el catalitzador oportú per aquella situació concreta. Per projectar un espai públic transitori mitjançant un catalitzador urbà és necessari, com diria Aldo van Eyck, reconèixer el temps transparent del lloc per descobrir quin és el catalitzador pertinent. Cada espai públic requereix del seu propi catalitzador. L'estudi de les condicions no tan sols morfològiques, sinó també antropològiques, geogràfiques, geològiques, històriques i socials del lloc ajuda a descobrir quin és el catalitzador urbà pertinent en cada situació.

FIG. 138

FIG. 139

FIG. 140

FIG. 141

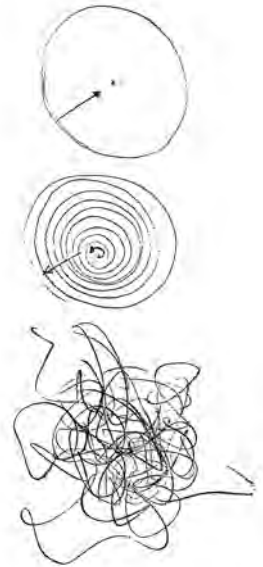


1

Plaça de Sant Pere del Vaticà abans de l'efecte del catalitzador urbà.
Font: Gravat de la Biblioteca Sixtina del Vaticà. Edmun Bacon. "Design of Cities".

2

Catalitzador Obelisc. Un punt en l'espai com a força d'organització.
Font: Dibuix Paul Klee i Edmun Bacon. "Design of Cities".





3

Efecte del Catalitzador.

FIG. 139/ LAB IN. Esquema del procés d'activació d'un espai públic amb la intervenció d'un Catalitzador Urbà.



1

Estat de la muralla de la ciutat de Barcelona previ al efecte del Catalitzador.

2

Catalitzador grafitti Jujol.



3

Efecte del Catalitzador. Recuperació de la façana Medieval original amb espai públic al davant.

FIG. 140/ LAB IN. Exemple d'abans i després de l'efecte del catalitzador graffiti Jujol a la muralla medieval de Barcelona.



1

Estat inicial del Pont de Brooklyn
abans de l'efecte del Catalitzador.

2

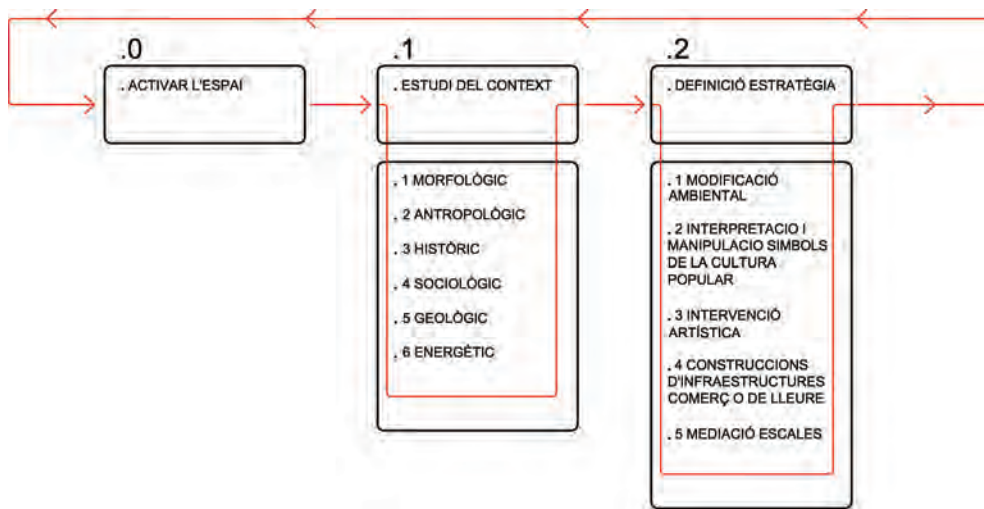
Catalitzador Blackout



3

Efecte del Catalitzador. Els novaiorquesos surten al carrer.

FIG. 141/ LAB IN. Exemples d'abans i després de l'efecte del catalitzador Blackout a New York.



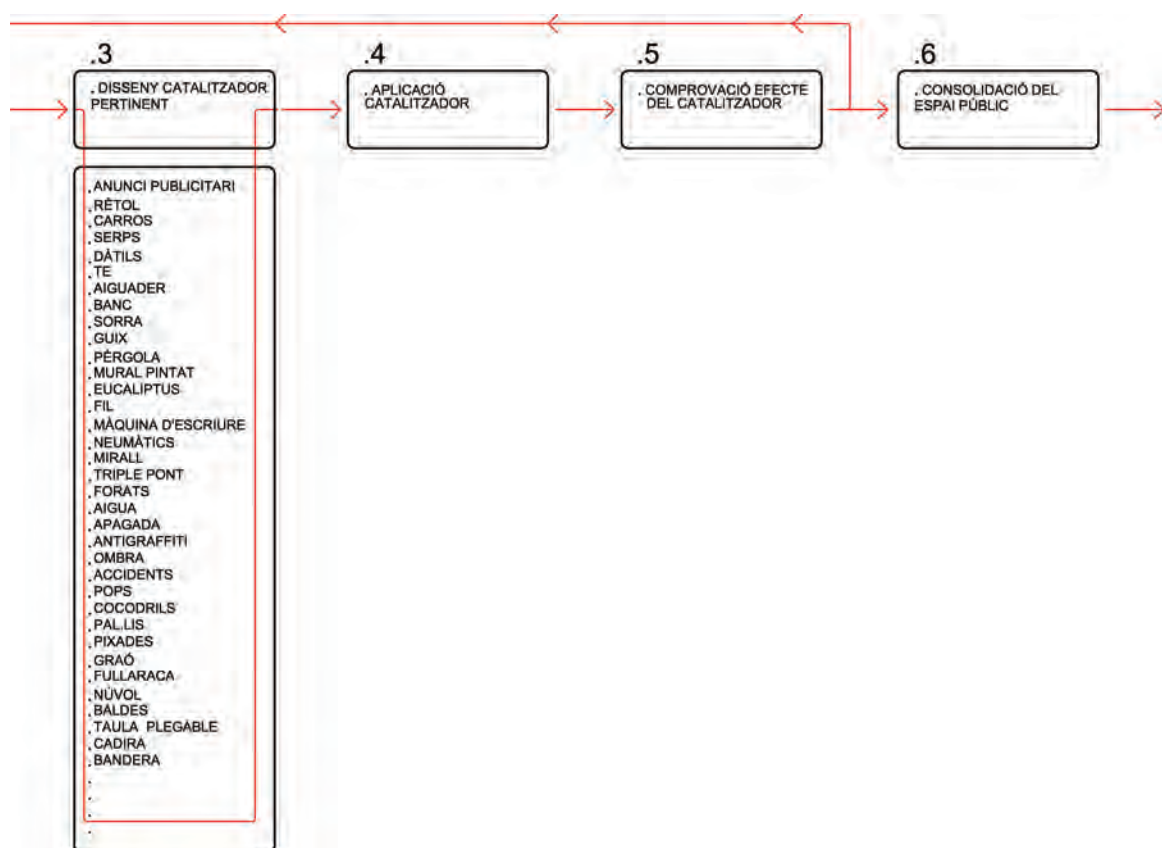


FIG. 142/ LAB. IN. Procés d'activació d'un espai mitjançant un catalitzador urbà.

< FIG. 142

> FIG. 143

Procés i classificació dels catalitzadors urbans

Hem intentat ordenar en l'esquema següent quin és el procés que segueix un espai públic activat per un catalitzador. Passada una primera fase d'anàlisi del context, es defineix quina es l'estratègia es vol seguir per activar el lloc estudiat. Un cop desenvolupat el treball de recerca de la tesi i després d'haver elaborat un recull d'uns cent casos diferents de catalitzadors urbans d'ara i de sempre, projectats o espontanis i havent analitzat detalladament una selecció de 25 exemples diversos, hem distingit cinc tipus d'estratègies diferents.

1_ Modificació ambiental

Intercanvi d'energia. Estratègia consistent a alterar i manipular les condicions atmosfèriques d'un lloc. El cas de l'apagada de Nova York n'és un exemple.

2_ Interpretació i manipulació d'elements i símbols de la cultura popular.

Es tracta d'una manera de projectar a partir de l'estudi dels costums, de vegades espontanis, de la cultura popular capaços d'activar l'espai cívic de la ciutat. Robert Venturi, gràcies a la seva capacitat d'observació fina, va ser capaç de convertir l'ordinari en extraordinari amb els seus jocs d'arquitectura pop. El Rebeca's Restaurant de Ghery, o el costum de treure les cadires al carrer per prendre la fresca en un poble durant els vespres d'estiu en són exemples.

3_ Construcció d'infraestructures de comerç i lleure

Estratègia que activa l'espai públic gracies a l'execució d'elements -més o menys construïts, més o menys permanents- que faciliten tant l'intercanvi comercial com l'oportunitat de gaudir de moments de plaer físic. Són construccions sense un ús definit, ambigües. Els casos com el bosc d'eucaliptus de Kinshasa; la plaça Djemaa el Fna en són uns clars exemples.

4_ Intervenció artística

Urbartistes. Accions artístiques sobre l'espai públic capaces d'iniciar un procés de transformació de la ciutat gràcies a la construcció d'unes noves condicions. Es requalifica el lloc. La col·locació dels obeliscs a Roma pel papa Sixt V, l'antigraffiti Osario d'Alex Orion als túnels de Sao Paulo, el monument pintat a Jaume I el Conqueridor de Jujol, en són exemples clars d'aquesta estratègia.

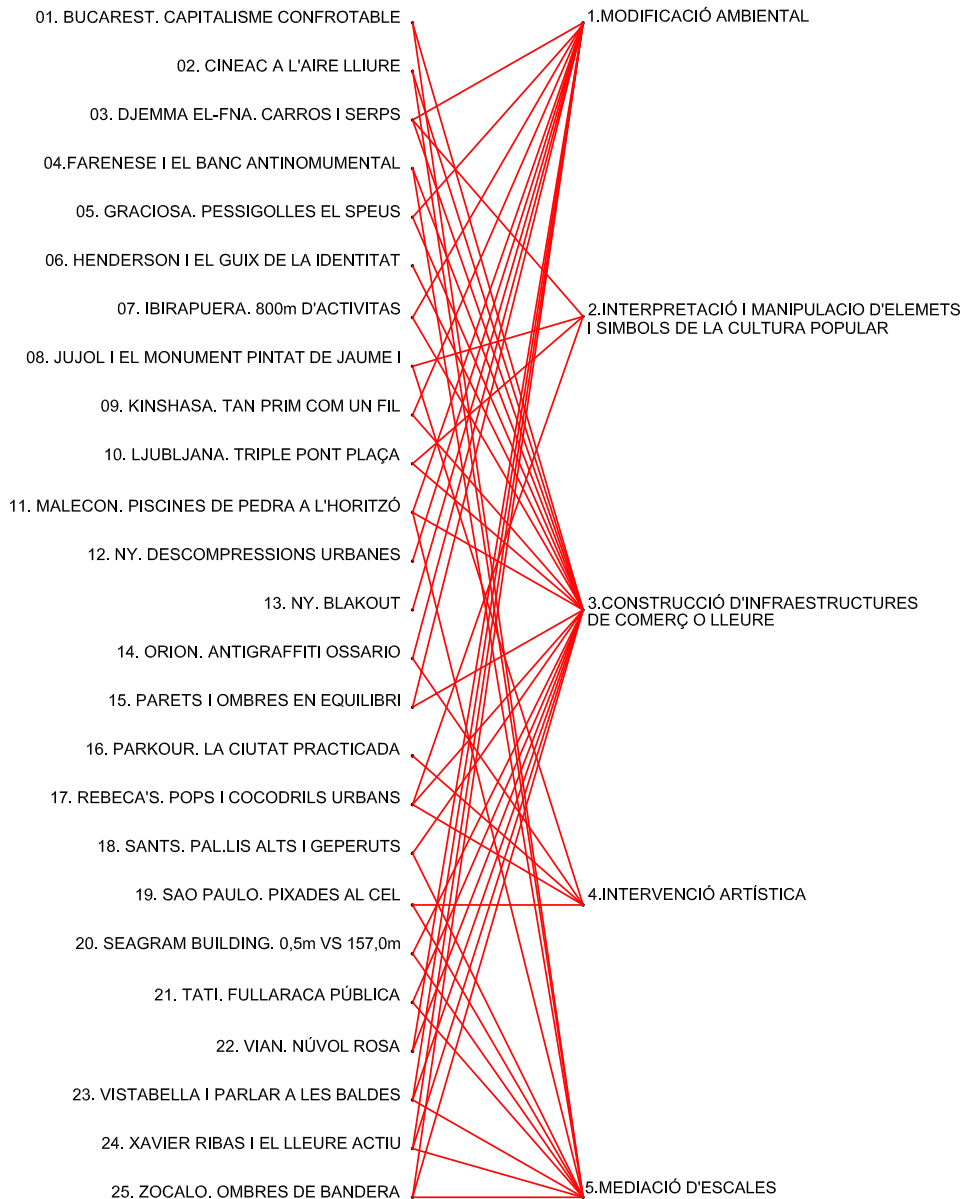
5_ Conversa escalar

Escalímetres urbans. Estratègia que consisteix a ajustar la diferència, a vegades incòmoda, d'escalas entre el paisatge o la ciutat i l'escala humana. Els exemples del banc-motllura del Palazzo Farnese a Roma, les baldes del porxo l'església de Vistabella en són exemples.

En el procés de construcció d'un espai públic mitjançant l'efecte d'un catalitzador urbà, un cop superada la fase de selecció de l'estratègia oportuna que es vol desenvolupar, es passa a l'etapa següent, que consisteix a dissenyar el catalitzador més pertinent que millor l'activi. Els 25 exemples analitzats a la tesi es concreten en 25 catalitzadors diferents en estats formals variats - més o menys construïts, més o menys espontanis o projectats -.

CATALITZADOR

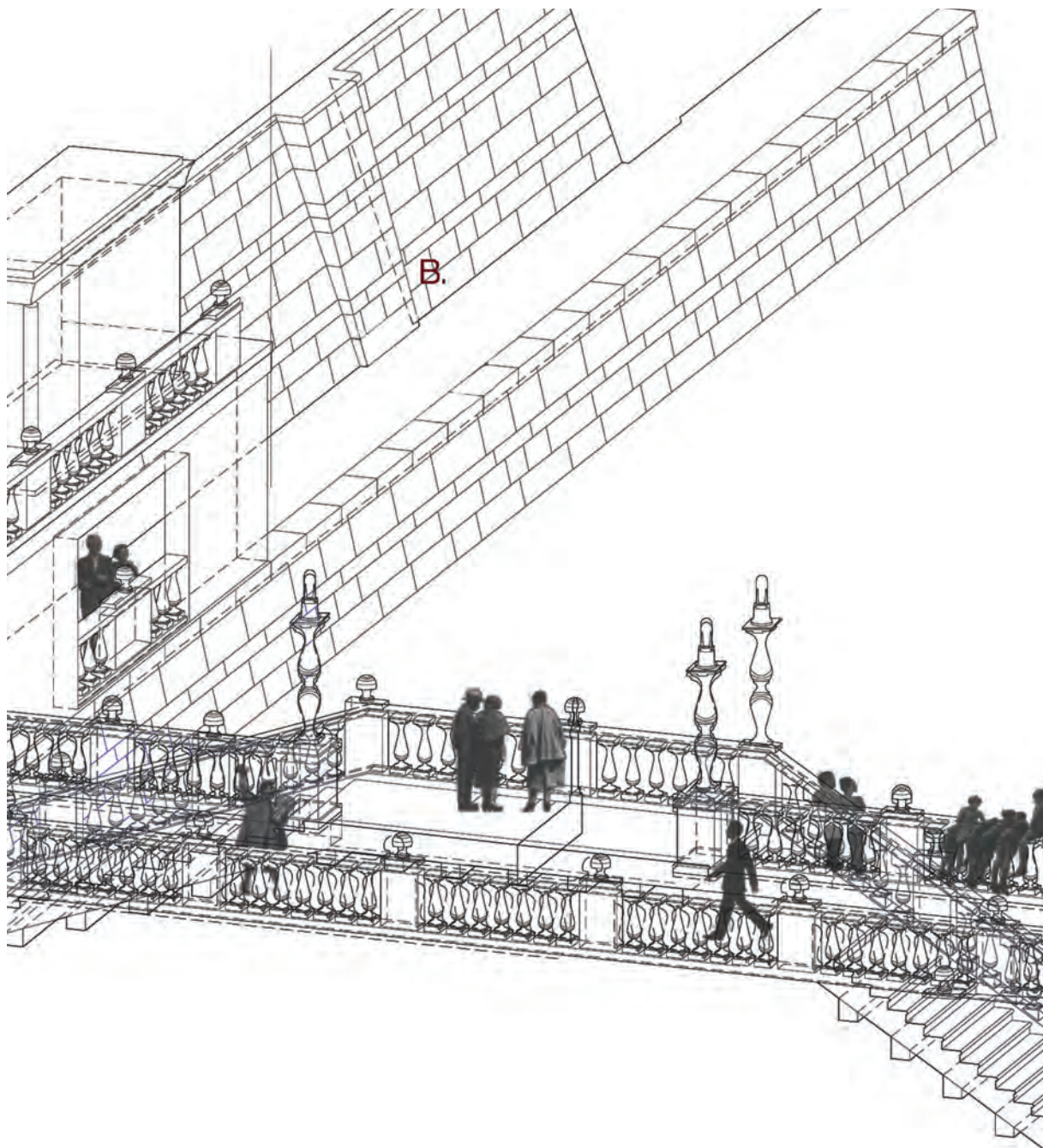
ESTRATÈGIA



L'objectiu d'aquesta tesi no és tant enumerar i classificar diferents tipus d'espais públics com revelar els catalitzadors urbans com element comú, fins ara ocult per a nosaltres, que existeix en els espais públics de qualitat. És per això que aquesta tesi no vol caure en l'error de proposar una simple classificació. Entenem, com explica Quim Monzó al seu llibre *Benzina*, que malgrat l'eficàcia operativa dels sistemes de classificació, segregar per ordenar acaba sent, en moltes ocasions, una simplificació excessiva de la realitat.

"A la planta baixa hi ha el departament de llibres infantils. Els llibres per nens el molesten. El molesta que siguin per nens. No ha entès mai per quins set sous algú decideix quina és la ratlla divisòria que fa d'aquests els llibres per nens, d'aquells els llibres per adults, d'aquells altres el llibres eròtics, d'aquells altres de més enllà els llibres porno, i d'aquells altres encara de més enllà novel·les d'amor. I també el molesta que tot un rengle de prestatges ostenti el rètol poesia. ¿Què vol dir poesia? ¿què vol dir novel·les d'amor?"

Tan bon punt posa el peu a l'escala automàtica, es tomba, de tal manera que puja d'esquena i va veient com s'allunya la planta baixa: l'entrada, els torniquets, les caixes registradores, les dues taules immenses amb llibres rebaixats de preu. Quan s'adona que ha pensat llibres rebaixats de preu, l'estómac se li regira. ¿que potser aquella no és una definició tan agosarada com la que atribueix qualitats amoroses, poètiques o misterioses a d'altres llibres i, en canvi, aquesta la trobava ben raonable, almenys fins ara?..... va mirar de treure'n l'entrellat i trobar les contradiccions que els prestatges amaguen: Steinbeck és al de narrativa i Hardy al de literatura. ho havia trobat arbitrari i havia deduït que consideraven que la literatura moria al segle dinou i que des d'aquell moment, tot era narrativa. Però també havia trobat esquerdes en aquell raonament: Kafka era literatura. ¿Què hi feia? Havia raonat que, potser, els autors del segle vint amb un diguem-ne certa vida tràgica passaven a engruixir els prestatges de literatura. En canvi, ara tot se li fa clar: és obvi que Hardy i Kafka són literatura i Steinbeck narrativa. No cal anar contra les coses. Encara més: perquè les coses ens siguin útils, no s'hi ha d'anar en contra, sinó acceptar-les tal com vénen".



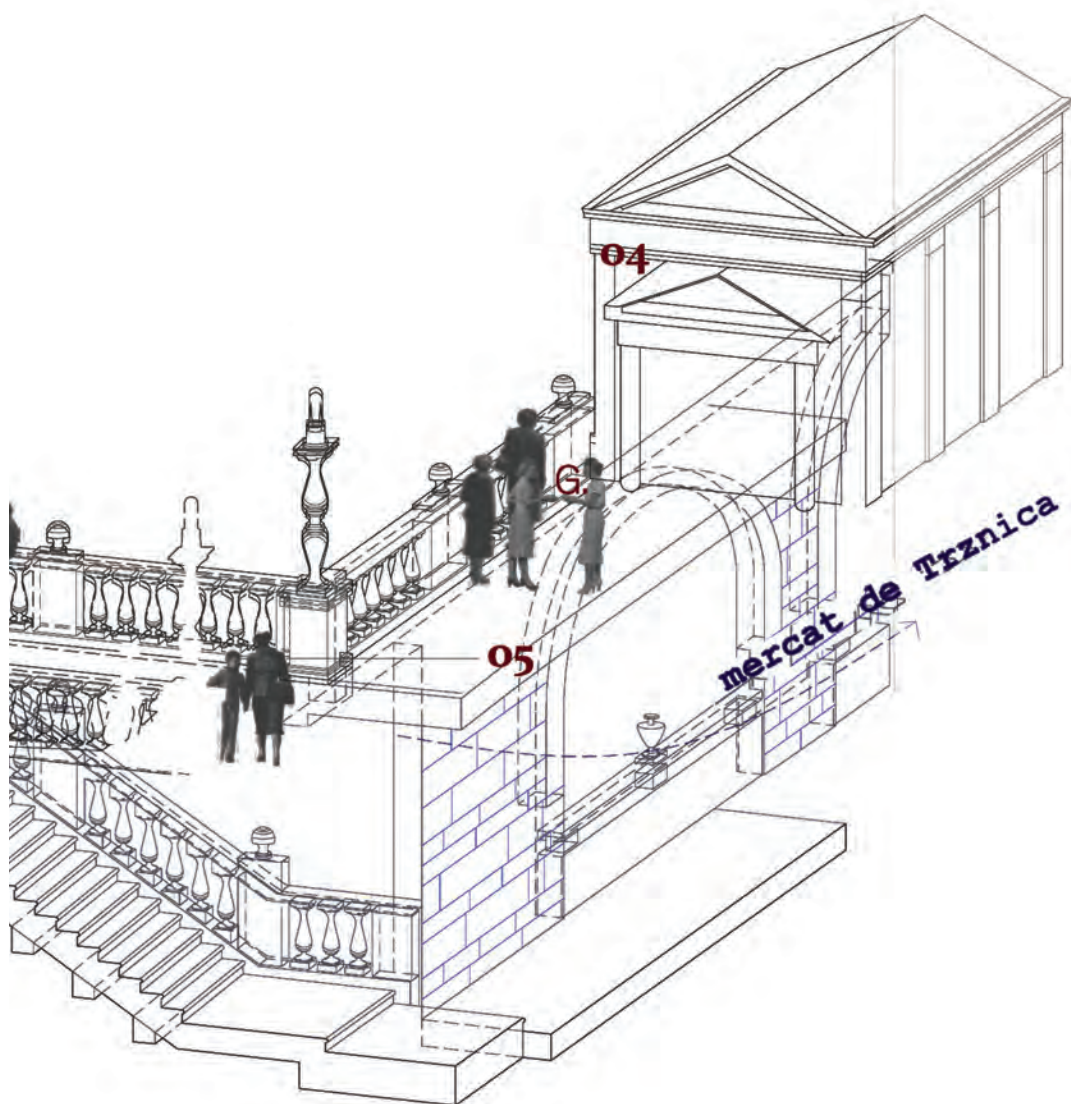


FIG. 144 / LAB. IN

Plecnik bifurca un dels costats del Pont-Plaça de Ljubljana per connectar-se amb el mercat de Trznica. Una manera segura de que aquest lloc d'entrada i de sortida a la ciutat esdevingui un espai d'urbanitat.

Bibliografía

Abalos. Iñaki

"Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000". Amb Juan Herreros.

Ed Nerea Editorial; Edición 1992.

"Áreas de Impunidad". Amb Juan Herreros
Ed Actar 1997.

"La buena vida visita guiada a las casas de la modernidad"
Ed Gustavo Gili 2001.

"Atlas de lo pintoresco vol 1"
Ed Gustavo Gili 2005.

"Campos de batalla"
Ed Col·legi d'Arquitectes de Girona 2005.

"Atlas de lo pintoresco vol 2"
Ed Gustavo Gili 2009.

"Naturaleza y artificio.: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos"
Ed Gustavo Gili 2009.

Argullol. Rafael

"Atracción del abismo, la. un itinerario por el paisaje romántico
Ed Ediciones Destino 1991.

"Tres miradas sobre el arte
Ed Ediciones Destino 2002.

"El cazador de instantes: Cuaderno de travesía (1990-1995)"
Ed El Acantilado 2007.

Ascher. Francois

"Los nuevos principios del urbanismo: El fin de las ciudades no está a la orden del día"
Ed Alianza editorial 2008

"Diario de un Hipermoderno"
Ed Alinaza editorial 2009

Augé. Marc

"Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad"
Ed Gedisa 2000.

"El tiempo en ruinas"
Ed Gedisa 2003.

Azua. Felix

"Diccionario de la Artes"
Ed Planeta 1996.

Bachelard. Gaston

"La poética del espacio"
Ed Fondo de Cultura Economica USA 1999.

"La intuición del instante"
Ed Fondo de Cultura Economica USA 2003.

Balmond. Cecil

"Informal"
Ed. Prestel 2007.

Bedor. Guy

"La sociedad del espectáculo
Ed Pretextos 2007.

Berger. John

"Te mando este rojo cadmio: Una correspondencia entre John Berger y John Christie"
Ed Actar 2000.

"Mirar"
Ed Gustavo Gili 2009.

Brinckerhoff Jackson. John

"The necessity for ruins"
Ed Massachusetts press 1980.

"A Sense of Place, a Sense of Time
Ed Yale University Press 1996.

Bru. Eduard

"Nous paysages nous territoires"
Ed Actar 1989.

"Tres en el lugar"

Ed Actar 1997.

"Coming from the south"

Ed Actar 2002.

Cameron. Dan

"Nick Cave: Meet Me at the Center of the Earth"

Ed Yerba Buena Center for the Arts 2010.

Conde Yago

"Arquitectura de la indeterminación"

Ed Actar 1994.

Costa. Xavier + Andreotti Libero

"Teoría de la deriva i altres textos
situacionistes sobre la ciutat"

Ed Actar 1996.

"Situacionistas"

Ed Actar 2000.

Dali. Salvador.

"Diario de un genio"

Ed Tusquets editores 2004

Deleuze. Giles

"El pliegue"

Ed Paidós 1989.

Deleuze. Giles + Guatari. Felix

"Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia"

Ed Pre-Textos 1980.

Delgado. Manuel

"El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos"

Ed Anagrama 1999.

Dethier. Jean +Guiheux Alain

"Visions Urbanes Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte."

Ed Electa 1994.

Edmund Bacon

"Design of Cities: Revised Edition"

Ed Penguin (Non-Classics); Revised edition
(May 20, 1976)

Español Llorens. Quim

"El orden frágil de la arquitectura"

Ed Fundación Caja de Arquitectos 2001.

"Forma i consistencia"

Ed Fundación Caja de Arquitectos 2008.

"El espacio intenso"

Friedman. Yona

"Hacia una arquitectura científica"

Ed Alianza Editorial 1971.

Galí Izard. Teresa

"Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones"

Ed Gustavo Gili 2006.

García-Germán. Javier

"De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio"

Ed Gustavo Gili 2010.

Hegemann. Werner

"Civic Art. American Vitruvius"

Ed Princeton Architectural Press, 1988.

Iribas. José Miguel

"El efecto Albacete. Una investigación territorial"

Ed Actar 2007.

Koolhaas. Rem

"Delirious New York"

Ed Monacelli Press 1994

"Mutations"

Ed Actar 2001.

"Small, Medium, Large, Extra-Large"
Ed Monacelli Press 2002.

"La Ciudad Genérica"
Ed Gustavo Gili 2006.

"Espacio Basura"
Ed Gustavo Gili 2008.

"Grandeza o el problema de la Talla"
Ed Gustavo Gili 2011.

Le Corbusier

"Como concebir el Urbanismo"
Ed. Infinito 2002

Lefavre. Liane

"Aldo van Eyck. Humanist rebel"
Ed 010 publishers 1999.

Lerner. Jaime

"Acupuntura Urbana"
Ed IaaC 2004.

Lynch. Kevin

"La imagen de la ciudad"
Ed Gustavo Gili 1998.

Marina. Jose Antonio

"Elogio y refutación del ingenio"
Ed Anagrama 2004.

"La inteligencia fracasada"
Ed Anagrama 2010.

"Las culturas fracasadas: El talento y la
estupidez de las sociedades"
Ed Anagrama 2011.

Marti Casanovas. Miquel

"Hacia una cultura urbana del espacio
público. La experiencia de Barcelona (1999-
2003).
Tesi Doctoral 2004.www.upcccommons.upc.edu

Merleau-Ponty. Maurice

"Fenomenología de la percepción"
Ed Peninsula 1975.

Michael. Sorkin

"Variaciones sobre un parque temático: La
nueva ciudad americana y el fin del espacio
público"
Ed Editorial Gustavo Gili 2010.

Moure. Gloria

"Dan Graham"
Ed Fundacio Antoni Tapies (1 de mayo de
1998)

"Urban configurations2"
Ed Polígrafa 1994.

"Tony Oursler"
Ed Polígrafa 2001.

"Gordon Matta-Clark. Obras y escritos"
Ed Polígrafa 2006

"Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos"
Ed Polígrafa

Munford. Lewis

"La ciudad en la historia"
Ed Infinito 1979.

Muntadas. Antoni

"Muntadas On Translation"
Ed Actar 2002.

"Muntadas. la construcción del miedo y la
pérdida de lo público"
Ed Diputacion de Granada 2008.

Muñoz. Juan

"Escritos"
Ed La central 2009.

Ockman. Joan

"Out of ground zero"
Ed. Preste 2002.

Parcerisa. Pep + Rubert de Ventós. Maria

"Materilas d'Urbanisme"
Ed ETSAB UPC. 1999.

"La ciudad no es una hoja en blanco"
Ed ARQ Chile 2000.

Peran. Martí

"Post-it City"
Ed CCCB 2008.

Perejaume

"Oisme: una escriptura naturala a partir del corquis pirinenc de Jacint Verdaguer"
Ed Edicions Proa 1998.

"Deixar de fer una exposició"
Ed Actar 1999.

"Ludwing Jujol"
Ed Ediciones Originales 2005.

"L'obra i la Por"
Ed Galaxia Gutenberg 2007.

"Tres dibujos de Madrid. Un accion con Perajaume"
Ed Anibal Rama Complutense 2008.

Quetglas. Josep

"Pasado a limpio I i II"
Ed Pre-textos 2002

"Pasado a limpio"
Ed Gustavo Gili 2004.

Risselada. Max

"Alison & Peter Smithson: From a House of the Future to a House of Today"
Ed 010 publishers 2004.

"Team 10"
Ed NAI Publishers 2006.

"Alison & Peter Smithson: A Critical Anthology"
Ed Poligrafa 2011.

Rossi. Aldo

"La architettura de la ciudad"
Ed Gustavo Gili 1986.

Sennet. Richard

"El respeto"
Ed Anagrama 2009.

"La cultura del nuevo capitalismo"
Ed Anagrama 2006.

"El artesano"
Ed Anagrama 2009.

"Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental"
Ed Alianza Editorial 2010.

"El declive del hombre público"
Ed Anagrama 2011.

Serra Riera. Enric

"Geometria i el projecte del sòl als orígens de la Barcelona Moderna. La vila de Gràcia"
Ed Universitat Politècnica de Catalunya 1995.

Sitte. Camillo

"Construcción de ciudades según principios artísticos (1889)"
Ed Gustavo Gili 1980.

Sloterdijk. Peter

"Esferas I: Burbujas. Microsferología"
Ed Siruela; Edición: 2007

Smithson. Alison & Peter

"Urban Structuring"
Ed Littlehampton Book Services Ltd 1967

"Ordinariness and Light: Urban Theories, 1952-1960 and Their Application in a Building Project, 1963-1970"
Ed The MIT Press 1970

"Changing the Art of Inhabitation"
Ed Watson-Guittill 1999

"AS IN DS: An Eye on the Road: Alison Smithson"
Ed Lars Muller Verlag; 1 edition 2001.

"The Charged Void: Architecture"
The Monacelli Press 2001.

"The Charged Void: Urbanism"
The Monacelli Press 2005.

Smithson. Robert

"Robert Smithson: el paisaje entrópico : una retrospectiva, 1960-1973"
Ed IVAM 1993.

"Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nuevo Jersey 1967"
Ed Gustavo Gili 2006.

de Solà Morales. Manuel

"Les formes del creixement Urbà"
Ed Universitat Politècnica de Catalunya 1997.

"De cosas urbanas"
Ed Gustavo Gili 2008.

"Deu lliçons sobre Barcelona"
Ed Col·legi d'arquitectes de Catalunya 2008.

de Solà Morales. Ignasi.

"Jujo!"
Ed Ediciones Polígrafa 1991.
"Present i futurs"
Ed Col·legi d'arquitectes de Catalunya 1996.

"Minimal architecture in Barcelona"
Ed Architectural Press 1996.

"Diferencias: Topografía de La Arquitectura Contemporánea"
Ed Gustavo Gili 2000.

"Inscripciones"
Ed Gustavo Gili 2003.

"Territorios"
Ed Gustavo Gili 2003.

"Intervenciones"
Ed Gustavo Gili 2003.

"Diferencias"
Ed Gustavo Gili 2003.

Sontag. Susan

"Estilos radicales"
Ed Santillana 2005

Soriano. Federico

"sin_tesis"
Ed Gustavo Gili 2004.

Tatjer. Mercè

"Barraques. La Barcelona informal del segle XX"
Ed Institut de Cultura de Barcelona 2010.

Taut. Bruno

"Escritos expresionistas"
Ed El Croquis 1997.

Thompson. D'arcy

"Sobre el crecimiento y la forma"
Ed Blume 1980.

Thorn. René

"Parábolas y catástrofes"
Ed Tusquets Editores 1993.

Torres. Elias

"Luz cenital"
Ed Col·legi d'arquitectes de Catalunya 2005.

Torres. Francisc

"Belchite.South Bronx"
Ed. University Gallery. University of Massachusetts 1988.

Tsukamoto.Yoshiharu + Kaijima. Momoyo

"Made in Tokyo: Guide Book"
Ed Kajima Institute Publishing Co 2001.

"Pet Architecture Guide Book Vol 2"
Ed World Photo Press, Japan 2002.

"Graphic Anatomy"
Ed Toto 2007.

Venturi. Robert

"Learnig from las Vegas" amb Scott Brown.
Denise
Ed The MIT Press 1977.

"Complejidad y Contradicción en la
Arquitectura
Ed Gustavo Gili 1994.

Vian. Boris

"L'escuma dels dies"
Ed Catedra 2007

Virilio. Paul

"Estética de la Desaparición"
Ed Jucar 1998

"El procedimiento silencio"
Ed Paidós 2000.

"Unknown Quantity"
Ed Thames & Hudson (May 2003)

Wagensberg. Jorge

"Proceso al Azar"
Ed Tusquets 1996.

"Ideas sobre la complejidad del mundo"
Ed Tusquets editor 2002.

"Ideas Para La Imaginacion Impura
Ed Tusquets editor 2002.

"El Gozo Intelectual: Teoria y Practica Sobre
la Inteligibilidad y la Belleza
Ed Tusquets editor 2007.

Walker. Enrique

"Lo Ordinario"
Ed Gustavo Gili 2010.

